Die Frauengestalten in den Novellen Conrad Ferdinand Meyers

Ein Beitrag zur Psyche und Novellentechnik des Dichters

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

vorgelegt von

Fritz Dommerich

aus Ludwigslust

Rostock
Carl Hinstorffs Hofbuchdruckerei
1928

Referent: Geh. Hofrat Professor Dr. Golther

BIBLIOTHEEK RIJKS UNIV. LEIDEN

Meinem lieben Großvater

zum Gedächtnis

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung.

Erster Teil:

Gasparde 5

Lucia — Amantia Sprecher — Lukretia Planta — Herzogin Rohan 9

Rahel Wertmüller 19

Gnade — Ellenor — Hilde 21

Gertrude — Brigittchen von Trogen 28

Gustel Leubelfing — Corinna 34

Frau von Maintenon — Herzogin Boufflers — Mirabelle Miramion — Gräfin Mimeure 41

Diana — Antiope — Olympia 45

Stemma — Palma novella — Faustine 50

Vittoria Colonna — Julia Dati 62

Angela Borgia — Lukrezia Borgia 68

Zweiter Teil:

Entwicklung 80

Verhältnis zur Geschichte — Zu literarischen Vorbildern — Namenwahl — Symbolische Namen — Namen von Nebenpersonen — Anregungen aus der bildenden Kunst: Angela Borgia — Plautus — Vergleiche — Nebenpersonen aus der bildenden Kunst — Schaubedürfnis — Antikes — Biblisches — Frauentypen — „Kindesreinheit und Manneskraft“ — Knabenhafter Typ — Wesensart der Frau — Willensstarke Naturen — Verhältnis zur Ehe — Gebrochene Naturen — Tragischer Ausgang — Der leidende Jungmädchentypus — Geschichtliche Frauen — Originale — Corinna — Olympia — Einsamkeit der Frauen — Motive: Mutterliebe — Kindesliebe — Glückliche Ehen — Getrübte Ehen — Eifersucht — Gattenmord — Bedeutung der Liebeshandlung — Motive und Motivwiederholungen — Erotische Motive — Des Dichters Sinnlichkeit ästhetisch gerichtet — Motivabwandlungen — Kontrast- und Parallelmotive — Lieblingsmotive und Situationen: Tod —

Lichtwirkungen — Die Frau folgt schicksalsmäßig dem Manne — Erinnerungsbilder — Zur Charakterisierung: Rassenmäßige Unterscheidung der Frauen — Nördlich-südlich — Germanisch-romanisch — Farben — Gestalten — Verschiedene Schönheit — Bewegung — Schweizerisches — Vergleich mit den Frauengestalten Gottfried Kellers — Grundsätzlicher Unterschied — Idealisierung und Stilisierung — „Größe“ — Schönheit — Charakterisierungstechnik: Gewänder — Beschäftigung — Abstammung — Sprache — Stimme — Farbe — Augen — Haar — Mienen — Modellfrage — Persönliches — Lebende Vorbilder — Clelia Weidmann.

EINLEITUNG.

Man könnte die Frage aufwerfen, ob eine literarhistorische Untersuchung über die Frauengestalten in den Novellen Conrad Ferdinand Meyers überhaupt ihren Wert hat. Wer die Frauengestalten des wirklichkeitsfreudigen Gottfried Keller kennt und nun in den Novellen seines Landsmanns ihnen an künstlerischem Werte ebenbürtige Frauengestalten zu finden hofft, wird diese Frage vielleicht verneinen dürfen. Nur wenige von ihnen können sich mit den Frauengestalten Gottfried Kellers messen, die in ihrer künstlerisch vollendeten Schilderung nicht nur die Krone seiner Dichtung bedeuten, sondern zum Besten der Dichtung des 19. Jahrhunderts überhaupt gehören. Abgesehen von der so ganz anders gearteten Dichtung der beiden großen Schweizer, die man nicht in Gegensätzen, wie naturwüchsig — künstlerisch oder volkstümlich — aristokratisch erschöpfen kann, sind auch ihre Frauengestalten auf so verschiedenem Boden gewachsen, daß man ihnen durch einfaches Vergleichen nicht gerecht werden kann. Einen „Dichter der Frau", wie man Gottfried Keller nicht mit Unrecht genannt hat, würde man C. F. Meyer, der so wenig weibliche Probleme in seinen Novellen behandelt, nicht nennen können. Man weiß, welche Rolle die Frauen im Leben Gottfried Kellers gespielt und welche Spuren sie in seinem dichterischen Werke hinterlassen haben; von den Frauenerlebnissen C. F. Meyers weiß man dagegen nur wenig. Wenn man je von einem Dichter sagen kann, daß „die verborgenen Quellen seines Lebens zugedeckt blieben" [1]), so gilt das von diesem vornehmen, nervenschwachen Patriziersohn, dem die Muse nicht die Gaben des die Welt mit seinem Ruhme erfüllenden Dichtergenius in die Wiege legte. Nach einer langen, unglücklichen Zeit der Jugenddumpfheit reift er erst allmählich zum Dichter heran. Bei der Scheu vor dem Leben und der rauhen Gegenwart wird es dem in die Geschichte Flüchtenden zum Bedürfnis, seine persönlichen Erlebnisse hinter einer Maske zu verbergen, und wie nicht besonders seine tiefsten Frauenerlebnisse. Die Novellen des Dichters, der einem seiner Helden die Worte in den Mund legt „Welch eine Schamlosigkeit, sein Gewissen zu enthüllen" [2]) sind nicht die großen Lebensbeichten im Sinne Goethes. Man findet das die Novelle auslösende Erlebnis kaum jemals in einer übermächtigen Liebesleidenschaft, vielleicht abgesehen vom „Schuß von der Kanzel". Manche bestreiten über-

haupt, daß C. F. Meyer von leidenschaftlicher Natur war[3]). Der von ihm selbst als sein zukünftiger Biograph bezeichnete Adolf Frey spricht gerade von der völlig leidenschaftslosen Natur des Dichters. Langmesser hält ihn nur der Leidenschaft des Gedankens, nicht aber der Tat für fähig. Dem entspricht auch das Verhalten den Frauen gegenüber, wie wir es aus seinem Leben kennen. Erst der fast Fünfzigjährige spricht das entscheidende Wort und findet den Weg zur Ehe. In seinen Lebenskreis sind manche Frauen getreten, deren Spuren in seiner Dichtung nicht so leicht aufzufinden sind. Eben deswegen hat man gerade den Erlebnisgehalt unterschätzt, nur den Stoff und die äußere Form gesehen und den Dichter als einen Artisten und Aestheten abtun wollen[4]). Aus solchen Kreisen, in denen das persönliche Erlebnis gerne übersehen wird, stammen die meisten harten Urteile über die Frauengestalten seiner Novellen[5]). C. F. Meyer selbst hat sich gegen das „Artistentum" verwahrt: „Je ne suis pas du tout un artiste; du contraire, je n'écris que tous les fois qu'un fait moral me frappe ou même m'a ébranlé, sans doute en effaçant dans l'oeuvre d'art tout ce qui pourrait être trop individuel"[6]), und später wieder: „Je me sers de la forme de la nouvelle historique pûrement et simplement pour y loger mes expériences personelles, la préférant au Zeitroman, parce qu'elle me masque mieux et qu'elle distance d'avantage le lecteur. Ainsi sous une forme très objective et éminemment artistique je suis au dedans tout individuel et subjectif. Dans tous les personnages du Pescara, même dans ce villain Morone il y a du C. F. Meyer"[7]). Es ist gerade Aufgabe dieser Arbeit, die Frauengestalten als Wesensausdruck des Dichters zu begreifen. Wie sich hinter der Maske des Herzogs Rohan, Thomas Beckets, Julian Boufflers und Pescaras der Dichter verbirgt, ist frühzeitig bemerkt worden, nicht aber, wie auch zwischen den Frauengestalten der Novellen und seinem Wesen feine Verbindungsfäden bestehen. Eine andere Frage, die wir eingehender zu beantworten versuchen, als es bisher geschehen ist, ist die Frage nach den „Modellen" der Frauengestalten, sei es, daß sie aus dem Leben oder aus literarischen Werken stammen. C. F. Meyer erklärte zwar, neben Ehrgeiz und Routine fehlten ihm die Modelle zum Berufsschriftsteller[8]). Diese Aeußerung ist jedoch nicht wörtlich zu nehmen; er kennt keine Modelle in dem Sinne, daß er sie aus seinem Lebenskreis mit allen äußeren Zügen und Charaktereigenschaften in seine Novellen versetzt. Betsy Meyer, die Schwester des Dichters, der wir neben Adolf Frey das aufschlußreichste Buch über ihn verdanken, spricht gerade davon, daß er sich niemals dazu habe hinreißen lassen, pikante Portraitzüge oder persönliche Reminiszenzen zwecklos und zufällig zu verwenden; alles und jedes würde bei ihm der künstlerischen Absicht untergeordnet[9]). Das schließt nicht aus, daß

er nicht manche einzelnen Züge, wie sie sich ihm im Leben darbieten, bei der Schilderung seiner Personen verwendet: „Natürlich brauchte er zu ihrer Vollendung auch Züge und Farben der Außenwelt. Sein inneres Bild verschärfte sich durch einen leisen Charakterzug, den er vielleicht irgendwo bei Freund oder Feind im Vorübergehen überrascht und aufgefangen hatte, oder durch eine kleine historische Notiz, die für ihn ein besonderes Licht auf irgend jemand warf, oder durch irgendeinen anderen ihn wie ein Lichtblitz berührenden Eindruck“ [10]). Wenn nach einem schönen Worte Louise von François die Erinnerung die Probe jedes Erlebnisses ist [11]), so zeigen die Novellen C. F. Meyers, wie tiefe Spuren die Frauen in seiner Dichtung hinterlassen haben. Besonders fünf Frauen haben ihre dichterische Verklärung gefunden: Die Mutter Betsy Meyer-Ulrich, die im Leben des Dichters die schicksalhafteste Rolle gespielt hat, die Schwester Betsy, seine langjährige Hausgenossin und Wandergefährtin, die Jugendgeliebte Clelia Weidmann, die Gattin Luise Ziegler und die Freundin der Mutter und Geschwister Mathilde Escher. Erlebnis und dichterische Gestaltung liegen bei ihm gewöhnlich jahrelang auseinander. Seine Prosadichtung beginnt 1872—73 mit dem „Amulett“. Die Mutter starb 1856, Clelia Weidmann 1866, Mathilde Escher 1875. In demselben Jahre, in dem mit seiner Verheiratung die eigentliche Schaffensperiode beginnt, trennt sich Betsy von ihrem Bruder. Spät haben also diese Erlebnisse ihre Gestaltung in einer Form gefunden, die alles Persönliche möglichst zu verflüchtigen sucht. Auch zwischen stofflicher Anregung, wie sie der Dichter bei seinen großen Geschichtsschreibern findet, und Ausführung der Stoffe in den Novellen liegen lange Jahre [12]). Hier tauchen Fragen auf, die für die Beurteilung der Frauengestalten von Bedeutung sind: Welche hat der Dichter erfunden? Welche stammen aus der Geschichte? Wieviel bieten die Quellen für ihren Charakter und ihre Handlungsweise? Gelegentlich des „Pagen“ verwahrt sich C. F. Meyer, der literarhistorische Studien von der Seite betrachtete, dagegen, im einzelnen festzustellen, wie der Dichter mit seinem Rohstoff verfahren sei [13]). Quellenuntersuchungen erfreuen sich besonders heute keiner großen Beliebtheit. Die verstandesmäßige Zergliederung eines Kunstwerkes, das als Ganzes gewürdigt sein will, das Aufzeigen der feinen, oft tief verborgen liegenden Anregungen aus bildender Kunst oder geschichtlicher Darstellung, wie sie in der Novelle C. F. Meyers zur künstlerischen Einheit verschmolzen sind, läßt des Dichters eigenes Verdienst wenig hervortreten. Das Schicksal Lessings, dessen dichterische Leistungen man durch eingehende Quellennachweise zu verkleinern gesucht hat, ist auch ihm, besonders von der zeitgenössischen Kritik, nicht erspart geblieben. Wie er selbst über stoffliche Anregungen dachte, geht aus einem Brief an H. Lingg hervor: „Um Re-

miniszenzen, erwiesene oder problematische, dürfen Sie sich gar nicht kümmern. Fällt mir gelegentlich ein für die Situation durchaus passendes Bild ein aus Homer oder Sophokles oder Hermann Lingg, so wende ich es resolut an. Was will ein Metapherchen heißen gegen den Eindruck des Ganzen, auf welchen es allein ankommt“ [14]). Der Wert von Quellenuntersuchungen für die Erkenntnis der Persönlichkeit C. F. Meyers und seines noch heute sehr umstrittenen Werkes ist jedoch nicht zu leugnen. Man kommt auf diesem Wege auch zu einer viel gerechteren Würdigung seiner Frauengestalten. Die bisherigen Quellenuntersuchungen, die uns wertvolle Vorarbeit geleistet haben, erstrecken sich durchaus nicht auf sämtliche Novellen, und soweit sie vorliegen, haben sie mehr die allgemeinen geschichtlichen Verhältnisse untersucht als Einzelheiten, besonders in bezug auf die Charaktere der Personen. Wir sind daher auf die Quellen zurückgegangen und haben möglichst eingehende Nachweise beigebracht.

Diese Arbeit hat das Ziel, die Novellen in bezug auf die Frauengestalten nach ihren sachlichen Quellen und ihren persönlichen Beziehungen zum Wesen des Dichters zu untersuchen und aufzuzeigen, wie in ihnen Erlebtes, Erlesenes und Erschautes zum Kunstwerk gestaltet ist. Es ist ein weiter Weg, den der Dichter in der Entwicklung der feineren Schilderung seiner Frauengestalten zurücklegt. Zunächst kennt der durch seinen Aufenthalt in der Nervenheilanstalt Préfargier langsam für das Leben Wiedergewonnene die Frau kaum. Bezeichnend dafür sind die Worte, die er über den Anteil Betsys an „Hutten“ und „Engelberg“ schreibt: „Dans ce domain quelqu'un qui m'a été précieux, c'est ma soeur, à un moindre degré dans le Hutten où son influence plutôt négatif, m'a fait sacrifier plus d'un trait railleur, mais dans Angela, où j'ai constamment recours à son approbation et lui demande: ‚Est-ce ainsi que parle ou sent une femme? Si peu à mon âge je connais le sexe féminin!‘“ [15]). Ein Blick auf die letzten Novellen zeigt die gereifte Kunst des Dichters gerade in der Schilderung der Frauengestalten. Diese Arbeit stellt nicht nur einen Beitrag zur Psyche, sondern auch zur Novellentechnik C. F. Meyers dar.

Gasparde.
(„Amulett", 1873.)

Der Dichter hat sich über seine erste Novelle, das „Amulett", seinem Freunde Louis Vulliemin gegenüber ausgesprochen: „Rencontre d'un jeune Bernois et d'un Fribourgeois dans la nuit de la Sainte Barthélémy. Tout tourne autour d'une médaille, de Marie d'une amulette qui sauve le protestant et perd le catholique" [16]). In seiner Quelle, Prosper Mérimées, Chronique des Charles IX.[17]), fand er das Motiv des Amuletts, das hier nur eine ganz nebensächliche Rolle spielt. Mit ihm verknüpft er eine einfache, auch in der Quelle vorhandene Liebeshandlung, die aber durchaus nicht den wesentlichen Bestandteil der Novelle ausmacht. Die Schilderung Gaspardes, der einzigen Frauengestalt des „Amulett" und der ersten Frauengestalt seiner Novellendichtung überhaupt zeigt den in der Entwicklung begriffenen Dichter. Ihre Charakterisierung ist noch oberflächlich und unwahrscheinlich.

Gasparde hat ihr Vorbild in der Gräfin Diana de Turgis bei Mérimée, Schadau entspricht deren Geliebten Bernard de Mergis, der ebenfalls Protestant ist, Boccard Bernards Bruder George. Wie der Dichter dazu gekommen ist, Schadau, seinen jungen Schweizer, der ursprünglich viel persönlichere Züge trug, als die vollendete Novelle zeigt [19]), in Verbindung mit dem hugenottischen Kreise in Paris zu bringen, ist nicht sicher auszumachen. Eine Bemerkung im Geschichtswerke seines Vaters Ferdinand Meyer, „Die evangelische Gemeinde in Locarno", die Tochter Colignys, die ihren Gatten Teligny in der Bartholomäusnacht verloren habe, sei mit ihren beiden Brüdern in die Schweiz geflüchtet und habe sich lange Zeit in Bern aufgehalten [20]), und eine Stelle in Vulliemins „Fortsetzung der Schweizer Geschichte des Johannes von Müller", Teligny, dem wohl mancher Jüngling an Geburt, aber keiner an Tugend übertreffe und dem der Admiral seine Tochter gegeben habe, sei an demselben Tage wie dieser gestorben [21]), mögen den Dichter veranlaßt haben, Gasparde zu einer Verwandten des Hugenottenführers zu machen und diesen vor seinem Krankenlager am Tage der Bluthochzeit die Verbindung der Liebenden vollziehen zu lassen [22]). Auf diese Weise wäre die Verknüpfung des persönlichen Erlebnisses des Deutsch-Schweizers Schadau mit der großen Geschichte erklärt. Es besteht jedoch noch eine andere Verknüpfungsmöglichkeit. Am Anfang der Chronik heißt es, an

der Wand der Schenke „Zum goldenen Löwen" könne man einen Galgen mit einem Gehängten sehen und darunter die Worte „Gaspard de Châtillon" lesen; in dieser Schenke trifft Bernard de Mergis mit dem Kornett, den deutschen Reitern und den beiden Frauen Mila und Trudchen, von denen er geprellt wird, zusammen. Bei C. F. Meyer trifft Schadau in der Schenke von Mélun den Parlamentsrat Châtillon mit einem jungen Mädchen, von dem er nicht weiß, ob es seine Tochter oder Nichte ist. Nun trägt der Admiral Coligny, der dem Geschlecht der Châtillon angehört, den Vornamen Gaspard. Aehnlich wie später im „Pagen" macht C. F. Meyer durch ein angehängtes „e" den männlichen zum weiblichen Vornamen. Gasparde ist jedoch nicht die Tochter Colignys, mit dem sie die blauen Augen teilt, sondern seines Bruders Dandelot.

Ein Vergleich zwischen ihr und ihrem sie künstlerisch weit übertreffenden Vorbild Diana de Turgis zeigt die streng protestantische sittliche Auffassung des Dichters. In der Chronik steht die „Beauté du diable", die Bernard de Mergis das Amulett gibt, im Mittelpunkt der Novellenhandlung. Sie, die schon einige zwanzig Duelle veranlaßt hat, sich selbst duellieren will und nur deswegen zweimal am Tage zur Messe geht, um sich in der Kirche ohne Maske sehen zu lassen, will auch Bernard in ihre Netze locken. Ihr Handschuh, den sie absichtlich zu Boden fallen läßt, wird der Anlaß zum Zweikampf zwischen ihm und Comminges—Guiche im „Amulett" [24]). Diana ist katholisch und sucht Bernard für den Katholizismus zurückzugewinnen. Diese kalte, berechnende Französin, die „reine des raffinés" hat wohl mit Gasparde einiges Aeußere in ihrer Erscheinung gemeinsam, aber im Grunde ihres Wesens sind beide völlig voneinander verschieden. Wie Diana hat Gasparde große blaue Augen, die ihr unschuldiges, aber entschlossenes Antlitz beseelen und einen tiefen Eindruck auf Schadau machen, als er sie zum ersten Mal sieht [25]). Sie erscheint hier im Reitkleid; das ist ein Nachklang aus der Chronik, in der Diana wiederholt im Jagd- und Reitkleid auftritt [26]). Gasparde ist jung und schön wie die französische Gräfin und die meisten Frauengestalten C. F. Meyers. Was der Quelle entnommen ist, hat sich merkwürdig in der Hand des protestantischen und deutschen Dichters verändert. d'Harcourt spricht von einer „moralisation de la source": „Elle (la nouvelle) révèle l'extrême refroidissement qu'a subi l'oeuvre en passant de l'atmosphère française et catholique à l'atmosphère suisse et protestante" [27]). In zwei wesentlichen Punkten unterscheiden sich die beiden Frauengestalten. C. F. Meyer, der bei seinem Aufenthalt in Paris die Französinnen, „diese Schlangennaturen, denen bei allem Schmeicheln und Schöntun die kälteste Berechnung aus den verdrehten Augen blickt" [28]), verachten lernte, hat eine ernstere Auffassung von der Frau [29]). Gasparde ist

Hugenottin und ihrem ganzen Charakter nach keine leichtsinnige Französin. Die Protestantin, in deren Namen schon die Verehrung C. F. Meyers für den großen Hugenottenführer zum Ausdruck kommt, ist blond im Gegensatz zur dunkelhaarigen Diana [30]). Es ist für ihn bezeichnend, daß er Gasparde zur rechtmäßigen Verlobten und Gattin Schadaus macht, während Diana, die Geliebte des Comminges, heimlich Bernard zum Stelldichein lädt und abergläubisch eine Liebesbeschwörung anstellt, die ihr den neuen Geliebten in die Arme treiben soll [31]). Für die französische Gräfin ist Paris und der Hof der rechte Ort zum Leben. Gasparde, über der wie bei vielen Frauengestalten C. F. Meyers etwas Geheimnisvolles liegt, ist in Zurückgezogenheit bei dem Parlamentsrat Châtillon aufgewachsen, als dessen Kind sie gilt. Colignys Bruder Dandelot ist ihr Vater, und die Tochter eines deutschen Reiteroffiziers, den sie nach Frankreich begleitete, ihre Mutter. Ihr Pate Coligny möchte sie aus der französischen Umgebung entfernen und erklärt ihr auf seinem Krankenlager, er wolle nicht, daß sie, deren Mutter durch einen Franzosen Unrecht geschehen sei, die Sünde seines Volkes mitbüße. Von der äußeren Erscheinung Gaspardes spricht C. F. Meyer sehr wenig im Gegensatz zu Mérimée, der ausführlich über das Aussehen und die glänzende Kleidung Dianas spricht [32]). Von der Meisterschaft, mit der in den späteren Novellen durch die Schilderung der äußeren Erscheinung das Denken und Fühlen der Personen zum Ausdruck gebracht wird, ist im „Amulett“ wenig zu bemerken. Gaspardes „unschuldiges, aber entschlossenes Antlitz“ finden wir später bei einigen Frauengestalten wieder. In dem Charakter der Hugenottin liegen die entgegengesetztesten Eigenschaften, die der reifere Dichter bei seinen Frauengestalten in den späteren Novellen sorgfältiger „mischt“, ungeschieden nebeneinander. Heiterkeit und Fröhlichkeit sind ihr eigen. Sie scherzt mit Schadau über seinen Wirt, einen Schneider, der ihm die Kleider streng nach hugenottischem Schnitte machen müsse, damit er die reizenden Fräulein der Königin-Mutter, die ihn am Hofe umschwärmen werden, durch seine ernste Tracht gebührend in Schranken halte. Gasparde schwebte dem Dichter als die Hugenottin schlechthin vor. So folgt sie mit Spannung dem theologischen Gespräch in der Schenke zu Méun. Beherztheit entspricht diesem Hugenottenideal. In der Bartholomäusnacht verteidigt sie sich tapfer gegen die eindringenden Feinde. Sie will sich lieber von Schadau töten lassen als mißhandelt werden. Der Charakter Angela Borgias, der Vollendung dieses Hugenottentyps, ist geschlossener, einheitlicher und wahrscheinlicher als Gaspardes. Angela hat auch nicht deren Heiterkeit. Wenn das beherzte Verhalten der Protestantin männliche Züge verrät, so treten uns in ihrer gekränkten Frauenwürde und Sentimentalität mehr weibliche Eigenschaften entgegen. Sie fühlt sich

in ihrer Frauenehre durch den zudringlichen Guiche, der ihr, aus der Kirche kommend, vor allen Leuten eine Kußhand zuwirft, verletzt. Das wird der Anlaß zum Zweikampf, nicht der absichtlich zu Boden geworfene Handschuh. Den sentimentalen Zug in ihrem Wesen, den wir fast zu aufdringlich bei Lukretia Planta im „Jürg Jenatsch" wiederfinden, und der den Dichter als erst werdenden Frauenschilderer verrät, möchte d'Harcourt für wesentlich deutsch ansehen [33]). Die Sentimentalität tritt besonders hervor, wenn sie abgestoßen von der Predigt des fanatischen Jesuiten ihre Augen auf einen schönen Stern richtet, der über dem Dache der Kapelle mild leuchtend aufsteigt, und bei der Erinnerung an den in der Bartholomäusnacht getöteten Boccard, der durch das Amulett ihrem Gatten das Leben gerettet hat. Das feine Körpergefühl, das für C. F. Meyer bezeichnend ist und am deutlichsten bei Palma novella in der „Richterin" hervortritt, kündet sich schon im Amulett an. Sie schrickt unter der Berührung des rauhen böhmischen Fechtmeisters, der ihr zur Flucht verhilft, zusammen. Von dieser zart empfindenden Hugenottin, die das gerade Gegenteil der „reine des raffinés", der das Flirten am Hofe zur Lebensgewohnheit gehört, ist, sagt d'Harcourt mit Recht, sie habe einen Zug schweizerischer Tüchtigkeit [34]). Ein Ausdruck für ihren ganz anders gearteten, von Sinnlichkeit freien Charakter ist die calvinistische Auffassung der Liebe und die Stellung des Mannes zur Frau, wie sie die Novelle zeigt. Nachdem Gasparde erfahren hat, daß Schadau um ihretwillen Guiche im Duell getötet hat, tritt sie auf ihn zu, umarmt und küßt ihn mit den Worten: „Was du immer verbrochen hast, ich bin deine Mitschuldige. Um meinetwillen hast du die Tat begangen. Du hast dein Leben für mich eingesetzt. Ich möchte es dir vergelten, doch wie kann ich es." Die Frau tut also den ersten Schritt und bekennt ihre Liebe. Die Selbstbeschuldigung der Frau finden wir in den späteren Novellen oft. Es ist, als hätten C. F. Meyers Frauengestalten eine Lust an diesem übertriebenen Gerechtigkeitsgefühl, wie es Kalischer genannt hat. Von der Liebesszene, die als wenig gelungen anmutet, sagt Langmesser, sie sei von calvinistischer Rigorosität und Steifheit [35]). Wieviel näher aber steht die herbe Hugenottin dem Herzen des Dichters als die Frauen der Chronik, deren Wert sich nach der Zahl der Duelle bemißt, zu denen sie Anlaß gegeben haben. Mehr noch als die steife Liebesszene verrät die Szene, die Anfängerschaft des Dichters, in der Gasparde von Guiche beleidigt wird. Ihr Verhalten und ihre Worte sind theatralisch und unwahrscheinlich. Kaum wird sich ein vornehmes Mädchen so weit vergessen, seinem Beleidiger aus dem Fenster in die Gasse nachzurufen. Das Ende der Liebeshandlung zeigt noch einmal scharf den grundsätzlichen Unterschied von C. F. Meyers Gasparde und Mérimées Diana de Turgis. Das „Amulett" schließt mit der Heirat der

Liebenden, die Chronik mit der Betrachtung: „Mergis se consola-t-il? Diane prit-elle un autre amant? Je le laisse à décider au lecteur, qui, de la sorte terminera toujours le roman à son gré“[36]).

Wie uns die Liebeshandlung in der Novelle entgegentritt, ist sie nicht erlebt, wenn auch im Charakter Schadaus und seiner Stellung zu Gasparde persönliche Empfindungen des Dichters ihren Niederschlag gefunden haben. Die Schüchternheit Schadaus ist ein wesentlicher Zug des Dichters; auch er wußte, „daß er die ganze Summe seines Herzens auf eine Nummer zu setzen habe“. In bezug auf die Liebeshandlung spielt ein persönliches Erlebnis keine große Rolle[37]). Wie weit Gasparde ihr Vorbild in der jungen bernischen Mademoiselle Marquis hat, deren Bekanntschaft er in Lausanne machte, ist nicht klar nachzuweisen[38]). Gegenüber dem von Mérimée überlieferten Stoff tritt ein solches persönliches Erlebnis auch völlig in den Hintergrund. Wohl ist Gasparde aus dem Wesen C. F. Meyers zu begreifen, von dem sie einzelne Charakterzüge trägt. Der künstlerische Wert ihres noch wenig einheitlich geschauten, etwas verworrenen Charakters ist noch nicht sehr groß; es zeigen sich aber in ihrer Charakterisierung schon wichtige Ansätze, die auf die späteren Frauengestalten hindeuten. Gasparde ist in ihrer Handlungsweise nicht völlig lebenswahr und von dem Ideal der Hugenottin weit entfernt, das er in seinem kurzen Gedicht „Das Weib des Admirals“ aufstellte[39]). Sie bleibt schattenhaft und bedeutet erst einen Anfang. Wichtig für C. F. Meyers dichterische und künstlerische Persönlichkeit ist die Feststellung: Er hat in einer Quelle ein Vorbild für Gasparde gefunden, aber deren Charakter völlig geändert, „ethisiert“, wenn auch einzelne Züge diesem Vorbild entliehen sind.

Lucia — Amantia Sprecher — Lukretia Planta — Herzogin Rohan.

(„Jürg Jenatsch“, 1874.)

Wie sehr das Können des Dichters gewachsen ist, zeigt der „Jürg Jenatsch“ mit seinen Frauengestalten, deren Charaktere völlig frei erfunden sind.

Der Name Lucias, die mit ihrem Gatten Jürg Jenatsch in ihrem Heimatsdorfe in glücklicher Ehe lebt, ist vielleicht eine Erinnerung an den Namen der bäurischen Heldin in Manzonis „Promessi sposi“ und verrät die südliche Abstammung, die auch ihre außergewöhnliche Schönheit erklärt. Das stille, noch mädchenhafte Weib mit seinen sanft leuchtenden Augen, den schweren braunen Flechten und dem bescheidenen Wesen ist die einzige Bekehrung, die dem Prädikanten geglückt ist. Zu ihrem Gatten hat das angstvolle und abergläubische Geschöpf ein kindliches Ver-

trauen, das mit herzlicher Gegenliebe vergolten wird. Seinem Weibe zuliebe, das er nicht feige im Stiche lassen will, verzichtet Jenatsch auf die Flucht vor dem drohenden Ueberfall auf die Protestanten. Die einfache Lucia, deren Charakter mit wenigen Zügen umrissen ist, wird als die tätige Hausfrau eingeführt. Waser, Jürgs Freund, sieht sie mit einem Wasserkrug zum Brunnen gehen. Später trägt sie in zwei Steinkrügen Wein auf und besorgt das Abendessen. Dem heimkehrenden Gatten wirft sie sich, durch die Stimmung der abergläubischen katholischen Gemeinde bedrückt, an die Brust und errötet vor Freude über die Mitteilung, daß er sein geistliches Amt aufgebe und mit ihr das ungemütliche Dorf verlassen werde. Ihre Freude nimmt jedoch ein schreckliches Ende. Am Abend werden die Protestanten in Berbenn überfallen. Gerade als sie die eiserne Oellampe auf den Tisch setzen will, wird sie heimtückisch von ihrem eigenen katholischen Bruder erschossen. Mit ihrem Tode begründet C. F. Meyer die Entwicklung seines Helden vom Prediger zum großen Volksführer. Beim Anblick der Sterbenden kann sich Jürg des Weinens nicht enthalten. Aus seinem brennenden Hause eilt er mit ihrer Leiche über die Berge, bis er nach Viscosoprano gelangt und sie dort auf dem Friedhof in Bündner Erde bestattet. Mit dem Verlust seines über alles geliebten Weibes vollzieht sich ein Wandel in ihm; er wird zu Stein. Waser erscheint erst später, als habe sein Freund mit Lucia alle Harmlosigkeit der Jugend, alle weichen Gefühle und vielleicht jede menschliche Barmherzigkeit ins Grab gesenkt.

Lucia steht nur am Anfang des Romans. Obwohl sie zu den stummen Personen des Dichters gehört, bedeutet sie Gasparde gegenüber einen Fortschritt. Sie ist klarer und einheitlicher geschaut und lebenswahr. Ihr Kommen und Gehen ist noch nicht sorgfältig genug begründet, aber besser als Gaspardes. In der Gesamthandlung des Romans spielt sie nur eine kleine Rolle. Sie setzt die Handlung in Bewegung, ihr Tod bedeutet die Voraussetzung der Handlung. Es ist eigentlich nur eine große „Situation", in der sie dem Dichter vor Augen steht: wie Jürg Jenatsch mit der Gattin sein brennendes Haus verläßt. Nicht mit Unrecht hat Julian Schmidt von dieser Szene gesagt, sie sei mit Shakespearescher Kraft durchgeführt[40]). Lucia als Gattin des Bündners ist eine freie Erfindung des Dichters, nicht aber ihr Schicksal. Die geschichtliche Gattin, die von Reber, der Hauptquelle für den Roman, nur flüchtig erwähnt wird, war Anna Buol[41]). Nach Auhorn entkam Jenatsch mit seiner Gattin, die er erst vor kurzem geheiratet hatte, dem Veltliner Ueberfall[42]). Die Anregung für den gewaltsamen Tod liegt bei Vulliemin[43]). Er spricht von der glücklichen Flucht des Jürg Jenatsch und unmittelbar darauf von einer Reihe dem Ueberfall zum Opfer gefallener Frauen, die aus dem Süden stammten und eines gewaltsamen Todes starben.

Eine eigenartige Schöpfung C. F. Meyers ist die junge blauäugige Amantia Sprecher. Wie neben Jürg Jenatsch Lukretia Planta, steht sie neben ihrem strengen und gelehrten Vater Fortunatus Sprecher, bei dem der Herzog Rohan in Chur Wohnung genommen hat und später gefangen gehalten wird. Sie dient dazu, „die düstere und unheimliche Atmosphäre um den gefangenen Herzog zu erhellen“ [44]). Der Dichter führt sie sehr geschickt ein. Der erregte Adjutant des Herzogs Wertmüller stürzt in aller Eile die Treppe herunter, so daß er die blonde Tochter des Hauses, die sich mit einem Strauß erster Märzglöckchen zum Herzog begeben will, fast umrennt. Mit leisem Humor spricht der Dichter von ihrer Stellung zum jungen Wertmüller, der im „Jürg Jenatsch“ die Frauen noch nicht als „Figuren“ betrachtet, wie später als alter General im „Schuß von der Kanzel“. Er ist den ganzen Winter Amantias bevorzugter Tänzer gewesen und hat sich ihr gegenüber mit seiner scharfen, alles bespottenden Zunge sehr in Acht genommen. „Ihre sanfte, kindliche Schönheit und das Gleichgewicht ihrer durchaus friedfertigen Sinnesart wirkte anziehend und beruhigend auf den quecksilbernen Offizier.“ Mit dem Gedanken, daß er vielleicht ihr Eheherr werden könnte, hat sie sich schon vertraut gemacht. „Doch war sie — nach dieser rauhen Begegnung mußte sie es sich gestehen — noch keineswegs zu einem günstigen Ergebnis gekommen.“ Was sie besonders liebenswert macht, ist ihre rührende Verehrung für den guten Herzog, bei dem sie sich täglich zu einer bestimmten Zeit einstellt, um nach seinen Wünschen zu fragen. Wertmüllers Treue zum Herzog läßt sie die rauhen Seiten seines Wesens vergessen. Als sie auf dem zu Ehren von Jürg Jenatsch, dem Befreier Bündens, veranstalteten Maskenfest den Tod des Herzogs erfährt, den C. F. Meyer aus künstlerischen Gründen früher sterben läßt als die Geschichte [45]), kann sie sich der Tränen nicht erwehren; sie verläßt das Fest. So fein und anziehend wie ihre Einführung ist auch das Bild, das der Dichter von ihr entwirft gelegentlich des Heinrich Waser gewidmeten Festessens. An die Stelle Wertmüllers ist in ihrer Gunst der nunmehrige Amtsbürgermeister von Zürich getreten, der ihr als ihr Tischherr seine ganze Aufmerksamkeit zuwendet. Wie das Portrait eines alten Meisters mutet ihre in der Buchfassung des „Jürg Jenatsch“ verfeinerte Schilderung an: „Ihr kindliches Köpfchen, das auf einem lichten Halse über dem blauen Tuchkleide und den von ihrer Mutter geerbten Holländer Spitzen des durchsichtigen Flügelkragens schwebt, die weiche Rundung ihres hellen Gesichtes, der damit übereinstimmende sanfte Glanz ihrer unter langen blonden Wimpern und angenehm gelockten Haaren hervorleuchtenden Augen“ machen einen tiefen Eindruck auf Waser [46]). — Neben Rahel Wertmüller im „Schuß von der Kanzel“ ist sie die einzige mit sich zufriedene, infolge ihres glücklichen

Charakters von Sorgen unbeschwerte Mädchengestalt C. F. Meyers. Daß ihm bei ihrer Zeichnung Luise Ziegler vorgeschwebt hat, ist sehr wahrscheinlich[47]); wenigstens entsprechen der späteren Gattin einzelne äußere Züge und das Wesen dieser Churer Patrizierin aus dem 17. Jahrhundert.

Lukretia Planta ist die erste in der Reihe der großen Frauengestalten C. F. Meyers, deren Geschicke auf das engste mit der Novellenhandlung verflochten sind. Die Geschichte kennt eine Lukretia Planta, von der man aber nicht viel weiß. Lukretia, so heißt sie bei Vulliemin[48]), während andere von einer Katharina sprechen, war mit einem Travers von Ortenstein vermählt. Bei der Ermordung ihres Vaters Pompejus Planta durch Jürg Jenatsch und bei dessen Tod soll sie nach einigen Zeugnissen zugegen gewesen sein. Reber[49]), die Hauptquelle für den Dichter, berichtet, sie habe das Beil, mit dem ihr Vater auf Riedberg erschlagen wurde, zur künftigen Rache aufbewahrt — der Roman mildert ihren Charakter insofern, als nicht sie, sondern der alte Lucas das Mordwerkzeug sorgfältig aufhebt. Nach Sprecher[50]), der in einer Anmerkung auf abweichende Ansichten eingeht, hat sie an dem Fest, an dem Jürg Jenatsch ermordet wurde, nicht teilgenommen, wohl aber nach Reber. In einem von A. Frey in seiner Biographie veröffentlichten Gedicht „Das Mordbeil" hat C. F. Meyer die Mordaxt, die noch heute auf dem Schlosse Ortenstein aufbewahrt wird, behandelt[51]). Die Herrin der Burg Riedberg führt den Reisenden durch die Räume und zeigt auch das Beil:

„..... und die rostige Mordaxt
Wog sie mit nerviger Hand, lodernde Flammen im Blick.
Weg war die Dame von Welt, ich erschaute die wilde Grisonin,
Wie sie die Chronik erzählt, männlicher Taten gewohnt."

Der Name Lukretias und geschichtliche Einzelheiten sind aus den Quellen in den Roman übernommen. Ihr Charakter jedoch und die Begründung ihres Handelns durch ihren Charakter ist des Dichters freie Erfindung. Seine Lukretia tötet den Geliebten, aber nicht allein aus dem Motiv der Blutrache. Dieser Schluß des Romans, der „Beilschlag der zarten Dame"[52]) hat viel Widerspruch erfahren. Wir müssen mit Wüst bekennen, daß der Dichter alle nur in seinem Bereiche liegenden Motive zur Begründung der entsetzlichen Tat herangezogen hat[53]). Der Todesstreich Lukretias, der „zugleich Liebeswohltat und pflichtmäßige, rächende Sühnetat ist", sei ein angemessener Schluß des Romans, meint auch L. von François[54]); bei der Entfaltung der dunklen Möglichkeiten, die in einer ursprünglichen Natur liegen, habe ihm seine Vorliebe für eine dämonische Psychologie die Farben etwas zu grell gemischt. Keller[55]) hat das Meyers Vorliebe für „Brutalitäten

und Totschläge“ genannt. Lukretias ganzer Charakter ist nur von der Ermordung ihres Geliebten aus zu verstehen. Sie hat etwas von der „wilden Grisonin“. Reber[56]) hat darauf hingewiesen, daß es zu jener Zeit solche übermächtigen Frauen gegeben habe; zu ihnen gehörte die Schwester Ruinellis, die für ihren von Jenatsch erschlagenen Bruder Blutrache üben wollte. Neuere Arbeiten über Jürg Jenatsch[57]) sprechen davon, der Dichter habe aus einer Volksüberlieferung, worauf Gottfried Keller Theodor Storm verwiesen hatte[58]), geschöpft, die den religiösen und politischen Gegensatz zwischen Jenatsch und Pompejus Planta zu persönlichem Haß verschärft habe durch ein Liebesverhältnis des Prädikanten mit der jugendlichen Tochter des stolzen Aristokraten. Mag C. F. Meyer von einer solchen Ueberlieferung auf seinen Reisen in Graubünden gehört haben, so ist die Ausschöpfung dieses Motives für die Handlung des Romans sein eigenes dichterisches Verdienst.

Zwei große Leidenschaften bekämpfen sich in der Seele seiner Lukretia: Liebe und Haß, Liebe zum Jugendfreund Jürg und Haß gegen den Mörder ihres Vaters. Die Liebe zum Vater macht sie zum Gegner, die Liebe zum Vaterlande zum Freunde des Befreiers von Bünden. Sie ist in ihrer großen Leidenschaft nicht so sehr die Renaissance-Virago, die man gerne in ihr hat sehen wollen[59]), dazu ist sie viel zu sehr Naturkind, als die Heldin des klassischen französischen Dramas, die Chimene des Cid. Auf die Aehnlichkeit des Motivs mit dem Motiv von Corneilles Cid bezieht sich eine Anspielung im „Jürg Jenatsch“. Der Dichter hat einmal von seiner Lukretia gesagt: „Il faut se rappeler que c'est un grand coeur, mais un esprit plutôt borné“[60]). Die sachliche Betrachtungsweise der Renaissancemenschen fehlt ihr. Julian Schmidt[61]) nannte sie eine „dämonische Natur“, die nicht nach „Erwägungen der Klugheit“ handle, sondern „wie es ihr der Dämon eingibt“. Sie enthüllt jedoch nicht wie die Heldin der französischen Tragödie ihre innersten Empfindungen in langen wohlgebauten Sätzen. Eine gewisse norddeutsche Verschlossenheit, darin dem Dichter ähnlich, — Werner spricht von „männlicher Herbheit“[62]) — hält sie davon ab, zu der geschwätzigen Nonne Perpetua, die sich mitunter zum Besuch auf Riedberg einstellt, von ihrem tiefsten Fühlen zu sprechen. Die Einsame sinnt und träumt. Es sind schwere innere Kämpfe, die sie wie manche in sich gekehrte, schweigsame und herbe Frauengestalt C. F. Meyers durchzukämpfen hat. Als mit dem Uebertritt des Geliebten zum Katholizismus eine der letzten Schranken, die zwischen beiden bestanden, gefallen ist, sucht sie nach einem Ausweg aus dem Zwiespalt ihrer Seele, die ohnmächtig ist, an Jürg die Blutrache zu vollziehen, und eifersüchtig auf jeden, der ihr dieses Amt nehmen könnte. Der Entschluß, den Schleier zu nehmen, ein

Entschluß, wie er für das gewöhnliche menschliche Denken ungewöhnlich und merkwürdig ist, macht die langgeschulte Menschenkenntnis des Paters Pankratius zu Schanden. Auch darin ähnelt sie den Frauen der großen Tragödie, daß sie nicht nur an hoher Gesinnung dem Helden gleicht, sondern als seine Geliebte von vornehmster Abstammung und eine echte Aristokratin ist. Ihr Vater ist der angesehenste und mächtigste Mann in Bünden. Ehre, Macht und Besitz muß dem eignen, der um eine Planta werben will. Ihr Vetter, der die Blutrache an Jenatsch gerne vollziehen will — in der Geschichte ist es ihr Bruder — will sie um ihres Reichtums willen heiraten. Sie aber verabscheut ihn, der sie schon in ihrer Jugend tyrannisiert hat. Seinen wilden Schmähungen gegenüber bewahrt sie ihre Frauenwürde besser als Gasparde. Von ihrem Vater hat sie nicht nur die stolze aristokratische Haltung und die große, kräftige Gestalt geerbt, sondern auch das schwere Bündnerblut der Plantas, das sich empört, wenn sich ein anderer in ihre Aufgabe, Blutrache zu üben, eindrängen will. Aus Heimweh nach ihren Bergen will sie Venedig, ihren Aufenthaltsort seit der Ermordung ihres Vaters, wo ihre leuchtenden warmen braunen Augen und ihre gesunde bräunliche, den Hauch der Berge verratende Farbe Aufmerksamkeit erregt haben, verlassen und in ihre Heimat zurückkehren, trotz der Güte, die der Herzog Rohan gegen die Heimatlose gezeigt hat. Mit dem weichen, fast sentimental wirkenden Charakterzug der Heimatsliebe verbindet sich die Liebe zum Jugendfreund. Mit aller Sorgfalt wird die wechselseitige Liebe der Planta und des Bündners begründet. Schon in der Jugend haben Lukretia und Jürg Jenatsch zusammengestanden. In der Erinnerung Wasers zieht an uns eine kleine Szene aus ihrer Kinderzeit vorüber. Die ihrem Vater entlaufene Lukretia fährt nach Zürich und bringt ihrem hungernden Jürg zu essen in die Schule. An ein so schlichtes, rührendes Bild — das kleine furchtsame Mädchen mit den scheuen dunklen Augen voll Tränen des Unmuts und der Scham, das Jürg fest an der Hand hält — schließt sich ein anderes, das auf den Gegensatz, in dem sich Lukreita zu ihrem Vetter befindet, vordeutet. Schon den kühnen Jungen, der sich mutig, aber unbesonnen auf ein aus der Dachluke herausragendes Brett wagt, das durch den tückischen Vetter im Gleichgewicht gehalten wird, hat sie bewundert. Es sind ganz andere, weichere Stimmungen, die in den Lukretiaszenen den Befreier Bündens, der nach einem Worte des Dichters [63]) nur ein „Schurke“ (Coquin) in der Geschichte war, bewegen und im schärfsten Gegensatz zu seinem politischen und kriegerischen Handwerk stehen, das nur die rauhen und herzlosen Seiten des menschlichen Lebens kennt. Aus dem unbewußt seine Neigung dem kühnen Knaben zuwendenden Mädchen ist das bewußt liebende Weib geworden. In den Bergen spielen die Szenen der beiden Liebenden, die nach ihrem Charakter und infolge der

zwischen ihnen stehenden Geschehnisse einander nicht angehören können und doch vom Schicksal für einander bestimmt sind. Sie sind reifere und lebenserfahrenere, durch das Leben geprüfte Menschen, die gleichsam als Vorgänger der beiden jüngeren Liebenden in der „Richterin" anmuten, in der die Landschaft ebenfalls eng mit dem Menschengeschick verbunden erscheint. Lukretia und der von ihr aus den Händen der Spanier befreite Jürg fliehen in das Gebirge. An einem Gebirgsquell lassen sich beide nieder. Als Jenatsch ihr verwehrt, von dem kalten Bergwasser zu trinken, und ihr in einem Trinkgefäß einen Trank mischen will, reicht sie ihm in gerührter Stimmung den silbernen Becher, den er ihr einst als Entgelt für die ihm in der Schule erwiesene Gutherzigkeit geschenkt hat. Jürg wird weich und zieht sie mit einem Kusse an sich. Diese Stimmung wird aber durch die in Lukretia aufsteigende Erinnerung an die Ermordung ihres Vaters getrübt. Aus Liebe zum Vaterlande, das ihren geliebten gehaßten Jenatsch nicht entbehren kann, hat sie auf die Blutrache verzichtet. Schon hier spricht sie die Worte, die sie später wahrmacht: „Als ich dich unten in den Händen der Häscher sah, hätt ich dich lieber mit eigener Hand getötet als dich ein schmähliches Ende nehmen lassen." Es ist die Gebärde der heroischen Frau, „die sich mit Naturgewalt zum starken Manne hingezogen fühlt" [64]), dem sie schicksalsmäßig in seinem Befreiungswerk helfen muß. Sie geht als Unterhändlerin nach Mailand zum Herzog Serbelloni, um über ein neues Bündnis mit Spanien-Oesterreich zu verhandeln. Ihren aus herben und weichen Zügen gemischten Charakter zeigen die bildhaft gesehenen Szenen vor und nach der Ausführung ihrer Aufgabe. Es ist klare Nacht, Jürg und Lukretia schauen auf die im Herbstwinde rauschenden Bäume des Riedberger Schloßgartens hinunter, in dem sie einst als Kinder gespielt haben: „Jürg, du bist ein gar großer Herr geworden — wie könnte es dir fehlen, wenn Kapuziner und Frauen für dich botenlaufen!" Und die Tränen treten ihr in die Augen. Als sie nach glücklich vollbrachter Sendung zurückgekehrt ist, schwört Jürg der vor Stolz und Freude Zitternden, er werde sie, die längst Begehrte, wenn seine Aufgabe beendet sei, als seine Gattin heimführen. Vor ihre Seele aber tritt wieder das Bild des gemordeten Vaters, sie kann seinen Mörder, an dem sie nach Vollendung seiner Befreiungsaufgabe die aufgeschobene Blutrache vollziehen muß, nicht heiraten. Sie führt Jenatsch dahin, wo er einst ihren Vater aus dem Kamin gezogen und erschlagen hat, mit den Worten: „Auf Riedberg wird keine Hochzeit gefeiert." Die Liebesszenen, die von einer rührenden Zartheit, aber, dem Charakter C. F. Meyers entsprechend, auch von großer Wortkargheit sind, übertreffen bei weitem die steife Liebesszene im „Amulett". Sie dienen dazu, Jürg Jenatsch, der in seinem politischen Kampf ein Herz von Stein hat, von der weichen Seite seines Charakters zu

zeigen und ihn uns menschlich näher zu bringen. Mit der „weiblichen Gefühlstiefe“ [65]), die Lukretia zu verbergen sucht — ein echt Meyerscher Zug —, vereinigen sich männliche Eigenschaften. Ihre entschlossene Tatkraft und Geistesgegenwart bezeugt die Befreiung Jürgs aus den Händen der Spanier und die Tötung des jungen Serbelloni, der sie nachts in ihrer Mailänder Wohnung überfällt und entführen will. Ihr geschicktes Unterhandeln mit dem Herzog, dessen niedrige Schliche und geheime Mittel die aufrichtige Bündnerin mit ihrem geraden, ehrlichen Wesen verachtet, zeigt nicht nur ihren scharfen Verstand, sondern auch ihre Zähigkeit. Was sie versprochen hat, will sie halten. Es ist der Charakterzug der Treue gegen sich selbst, der in der Person des Feldherrn Karls V., Pescara, später wiederkehrt. Diese Treue gegen sich selbst läßt sie auch schließlich zu den harten Entschluß kommen, Jürg Jenatsch aus der ihm von ihrem Diener drohenden Gefahr, der sich mit dem Mordbeil nach Chur zum Fest begeben hat, zu retten oder ihn mit reinen gerechten Händen zu töten und mit ihm zu sterben.

Die Gestalt der Lukretia Planta, die in keiner engeren Beziehung zu den andern von C. F. Meyer erfundenen Frauengestalten des Romans steht, ist eine Einzelstudie des Dichters. Sie steht einsam neben Jürg Jenatsch. Wie großes Gewicht auf eine sorgfältige Schilderung ihres Charakters gelegt wurde, geht aus den zahlreichen, vorwiegend sie betreffenden Aenderungen in der Buchausgabe des Jürg Jenatsch hervor [66]). Die erste Fassung wurde immer von neuem übergangen, um die charakteristischen Züge „Schicht auf Schicht tiefer zu legen und zu verstärken“ [67]). Breiter ausgeführt wird die Becherszene, ihr Aufenthalt auf Riedberg vor ihrer Sendung nach Mailand, ihr Gemütszustand am Tage vor dem Fest und vor Jenatsch Tod. Hier steht in der ersten Fassung eine kleine Ballade, die Lukretia in ihrer Kinderzeit mit Jürg gesungen hat und die sie jetzt leise vor sich hinsummt. Mit gutem Empfinden hat C. F. Meyer diese Ballade, deren Beziehung zur Handlung gering ist und eine augenblickliche Stimmung ausdrückt, gestrichen. Eine spätere Balladengestalt, die ihren Gatten vergiftende und mit dem Geistlichen buhlende Stemma, — auch die den Geliebten tötende Lukretia hat etwas von einer Balladengestalt an sich — muß in einer Vision ihren Geliebten eine Ballade raunen hören, die eine Parallele zu ihrem eigenen Handeln bildet. Hier ist die Ballade von ganz anderer künstlerischer Wirkung.

An persönlich Erlebten ist in der Lukretiahandlung wenig enthalten. In der Bergeinsamkeit Graubündens hat C. F. Meyer oft mit seiner Schwester geweilt. Daß er Einzelheiten der gemeinsamen Wanderungen im Roman festgehalten hat, wie besonders später in der „Richterin“, ist natürlich. Adolf Frey macht darauf aufmerksam, daß für Lukretia, wenigstens in ihrer äußeren Erscheinung, dem Dichter die schwarzhaarige, hochgewachsene und stolze

Schwester des Försters, bei dem sie einst in Silvaplana wohnten, als Vorbild gedient habe[68]). Das Bechermotiv, das in anderer Weise in der „Richterin" und in den „Vineafragmenten" wiederkehrt, ist eines der persönlich empfundenen Motive, zu dem der Dichter eine besondere Sorge trug[69]). Ein anderes, ebenfalls in der „Richterin" verwendetes Motiv, „das Wandern im Staub" aus Liebe zu einem anderen, möchten wir auf Betsy eher als auf seine spätere Gattin deuten. Jürg sagt: „Die kleine Lukretia ist um meinetwillen wie eine Pilgerin im Staube der Landstraße gegangen." Des Dichters „liebe Pilgerin" ist Betsy gewesen. In dem Gedicht „Am Himmelstor", einem seiner schönsten Liebesgedichte, das erst in der endgültigen Sammlung der Gedichte und hier merkwürdigerweise unter lauter erzählenden Gedichten steht[70]), hat dieses Motiv eine wunderbare symbolische Vertiefung erfahren. Zweierlei hat Lukretia vom Dichter. Ihre Abneigung gegen die unreinliche Herberge bei Fuentes geht auf seine Abneigung gegen alle Wirtshäuser zurück; es ist ein vornehmer, aristokratischer Zug, der ihn auch von Gottfried Keller unterscheidet. Ein Nachklang der Huttenstimmung ist Lukretias Bekenntnis, das französische Wesen sei ihr immer fern und fremd geblieben trotz der Güte des Herzogs Rohan. (L. Vulliemin.)

Die Charakterschilderung seiner ersten Frauengestalt von großem Ausmaß ist C. F. Meyer gelungen, wenn man auch einzelnes einwenden mag. Die Unwahrscheinlichkeit, daß Lukretia erst in Venedig aus Jenatsch eigenem Munde vernimmt, daß er der Mörder ihres Vaters sei, ist ein Kompositionsfehler, nicht ein Mangel in der Charakterisierung der Bündnerin. C. F. Meyer meinte einmal, Jenatsch sei doch wohl recht maniriert, die einzige Lukretia ausgenommen, die echt sei[71]). Faesie[72]) spricht davon, daß der seelische Prozeß zwischen Jenatsch und Lukretia einigermaßen willkürlich und kaum überzeugend geführt sei. Das ist zu streng geurteilt, richtig aber ist seine Meinung, daß ihre Gestalt zwar aus edlem, aber weniger greifbarem Stoff als alle übrigen sei, und daß ihre Bedeutung weniger psychologisch als symbolisch zu verstehen sei. Die Liebeshandlung, die so merkwürdig von der gewöhnlichen Liebeshandlung im Roman abweicht, dient dazu, den Charakter des verschlagenen Volksführers zu mildern, denn nach der Geschichte führte er ein wüstes Leben[73]), was noch leise im „ausschweifenden Nero", wie ihn Sprecher im Roman einmal nennt, anklingt. Auch Werner, dem wir eine gute, leider nicht allgemein zugängliche Spezialarbeit über „Jürg Jenatsch" verdanken, meint, die Liebeshandlung, die im üblichen Roman die Hauptsache sei, habe für Jenatsch nur „inneren Wert", der Streit zwischen Liebe und Politik sei vermieden. Die Liebeshandlung löse die Fragestellung des Romans (Gegensatz von Politik und Sittlichkeit) aus, sie präge im Jenatsch den geschichtlichen Gehalt[74]).

Der Beilschlag der Lukretia behält trotz der sorgfältigen Begründung immer etwas Unwahrscheinliches. Wenn Langmesser[75]) behauptet, dieses tragische Ende könne nur ein groß angelegter, seelenkundiger, innerlich starker Dichter schaffen, in dem eine Shakespearesche Ader pulse, andernfalls wäre er diesem Blutfinale aus dem Wege gegangen, so übersieht er, in welcher Stimmung Lukretia den Geliebten tötet. Sie hat nichts von dieser Art Shakespearescher Frauen, deren ungeheurer Willensdrang sich in großen, oft blutigen Taten äußert. Ihre Leidenschaft ist die der Heldin der großen französischen Tragödie. Ohne Jenatsch bleibt sie undenkbar.

In der „Hochzeit des Mönchs" kann sich der Mönch Astorre, als er mit seiner Braut Diana durch die Gassen von Padua geht, des Eindrucks nicht erwehren, er kenne die wirklichen Frauen gar nicht, die ganz anders seien als die zarten Gestalten der Legende. Lukretia hat noch dieses Idealisierte der Heiligen. C. F. Meyer fehlte noch das persönliche Erlebnis der Frau, das ihm das Jahr 1875 brachte. Seine Eheschließung löste in ihm eine kleine, oft unterschätzte Novelle aus mit einer Frauengestalt, der ersten, die persönlich erlebt und empfunden der Wirklichkeit völlig gerecht wird.

Neben Amantia in ihrer Verehrung für Herzog Rohan steht seine geschichtliche Gattin Margarethe[76]). Ihr Aeußeres und ihr Charakter sind vom Dichter, der in ihr die vornehme Hugenottin und die ebenbürtige Gattin sieht, mit wenigen Strichen umrissen. Die schlanke, blasse Dame ist von lebhaftem Geist. In der Kirche Maria dei Frari von Venedig steht sie kunstbegeistert vor Tizians Maria Gloriosa und bekennt als Protestantin, wieviel schöner das Gemälde sein würde, wenn die gottesfürchtige Familie Pesaro ohne die Heilige ihre Andacht verrichten würde. Jenatschs erste Begegnung mit der herzoglichen Familie, die sich gerade auf der Durchreise nach Venedig befindet, im Garten am Comersee ist nicht geschichtlich[77]). Die Herzogin hatte sich vor ihrem Gemahl nach Venedig begeben. Wir begegnen ihr später im Palaste Rohans in Venedig als Bittstellerin für Lukretia Planta. C. F. Meyer läßt die Herzogin hier absichtlich eine „unverkennbar komische Rolle" spielen, wie Bleuler feinsinnig bemerkt: „Der Dichter verrät nämlich hier und noch an anderen Orten das deutliche Bestreben, Gestalten, die ihm persönlich lieb sind, vor demütigenden Situationen zu bewahren"[78]). Die Herzogin weicht in ihrem Charakter, wie er im Roman geschildert wird, von der Geschichte ab. Sie tritt nicht als die politische Beraterin und Helferin ihres Gatten auf, die sie in der Geschichte gewesen ist. Ehrgeiz fehlt ihr. Ihre schwungvolle Redeweise, in der sich der damals Mode werdende Corneille ankündet, deutet auf Mirabelle Miramion in dem „Leiden eines Knaben" voraus.

Rahel Wertmüller.
(„Der Schuß von der Kanzel", 1877.)

D'Harcourt hat gemeint, daß die Verheiratung des Dichters, von der auch Betsy vieles erhoffte, in seinem Leben einen größeren Wendepunkt bedeutete, als die Wendung zum Deutschen 1870: „Ce fut le grand tournant dans l'existence du poète. On peut dire que la personnalité de C. F. Meyer n'est constitué qu'après son mariage" [79]). Die schnell entstandene kleine humorvolle Novelle „Der Schuß von der Kanzel" ist der Ausdruck der ersten glücklichen Ehejahre des Dichters. In Rahel Wertmüller, die an Lebenswahrheit und Wirklichkeitsnähe alle vorhergehenden Frauengestalten übertrifft, hat er seiner Gattin Luise Ziegler ein Denkmal gesetzt. Wieviel an persönlich Erlebtem in der Novellenhandlung und in beiden Liebenden steckt, ist früh bemerkt worden. So offen hat er in seinen späteren Novellen seine persönlichen Erlebnisse nie wieder enthüllt. Der Schuß von der Kanzel, ein nicht erfundenes Motiv, entscheidet das Schicksal Rahels und des Kandidaten Pfannenstiel. Der durch den Schuß seine Würde verletzende Pfarrer Wertmüller überläßt dem jungen Vikar seine Pfarre und gibt ihm seine Tochter zur Frau. Die Liebesgeschichte ist hier, anders als im „Amulett", der Hauptinhalt der Novelle.

Rahel Wertmüller trägt nicht nur die feinen geistigen Züge Luise Zieglers, sondern hat in ihrem ganzen Charakter Aehnlichkeit mit ihr. Auch in ihrem Wesen vereinigten sich Ernst und Uebermut. Auf der Halbinsel Au verlobte sich auch C. F. Meyer an einem Sommertag wie der Kandidat Pfannenstiel, als er mit Luise Ziegler, seiner Schwester und Lisette Nüscheler, der Schwester seines Freundes, einen Wasserausflug dorthin unternahm. Pfannenstiel lernt im Pfarrhause von Mythikon seine spätere Gattin kennen. Im Pfarrhause zu Herrliberg bei Luisens Schwager Burckhard, dem früheren Pfarrer von Küßnacht, sah C. F. Meyer seine Gattin oft. Rahel ist die Nichte des Generals Wertmüller. Bei Luisens Oheim, dem Major Hans Ziegler, der manches von einem Original an sich hatte, lernte der Dichter seine spätere Gattin kennen. Rahels Worte über das Eheleben, das sie sich wünscht, sind seine eigenen persönlichen Empfindungen: „Für mich lob' ich mir den Mann, der unsern Dorfleuten mit einem erbaulichen, durchsichtigen Wandel vorleuchtet, unsern Zehntwein schluckweise trinkt, seine Frau lieb hat und zuweilen von einem bescheidenen und gelehrten Freunde besucht wird."

Wie Gasparde, Lucia und Lukretia ist Rahel schön und schlank, von sicherem Gang und behenden Bewegungen. Mit Kellerscher Anschaulichkeit ist ihr Gesicht gezeichnet. Sie hat einen roten Kirschenmund und ein fein gebogenes Näschen. Die inhaltleere Bezeichnung ihrer Züge als hübsch und entschlossen erinnert noch

an die schattenhafte Gasparde. Rahel hat das, was d'Harcourt in Gasparde als „schweizerische Tüchtigkeit" entdecken wollte. Sie ist ein „génie pratique" des Lebens [80]) wie Luise Ziegler. Niemals hat C. F. Meyer später eine seiner Frauen mit so ausgesprochen häuslichen Tätigkeiten in Beziehung gebracht wie seine Rahel, die hierin ihre Vorgängerin, die Prädikantenfrau Lucia, noch übertrifft. Die Pfarrerstochter näht dem Kandidaten die Knöpfe an den Rock, die ihm der General Wertmüller nach seiner Gewohnheit im Gespräch abgedreht hat. Sie schneidet Weintrauben. Als sie vernimmt, daß es Gäste zu Mittag gibt, bleibt sie am Sonntagmorgen zu Hause, um die Küche zu besorgen, statt in die Kirche zu gehen. Sie gehört zu den Menschen, die das Leben „mit souveränem Schenkelschluß zu traktieren" wissen. Ihren Paten nimmt sie gehörig ins Gebet, weil er ihren schießfreudigen Vater am letzten Sonntage zu einem wüsten Schießen verlockt hat, denn um den Ruf ihres Vaters ist sie sehr besorgt. Sie hat die entschlossene Natur Mathilde Eschers; auch in deren Blut lag etwas, „das eine rasche, wenn auch gewagte Lösung einer nagenden Ungewißheit vorzog". So rückt Rahel dem Paten gegenüber mit der Sprache heraus und bittet ihn, dafür zu sorgen, daß Pfannenstiel ihr Gatte werde. Nach diesem Geständnis ihrer Liebe errötet sie verschüchtert und verschämt, bleibt aber tapfer bei ihrer Bitte. Sie liebt den etwas schüchternen und zaghaften Kandidaten, den ihr Vater nicht leiden kann, weil er nicht zu schießen versteht. Ihre warmen braunen Augen wirken auf Pfannenstiel, wie Gaspardes blaue Augen auf Schadau. Beide Frauen haben das gemeinsam, daß sie im Leben ihren Geliebten überlegen sind. Aber welche Unterschiede! Wieviel trefflicher sind die Begegnungen des Kandidaten und Rahels als die Schadaus und Gaspardes! — Anders als die Stellung Châtillons zu Gasparde ist die des Generals Wertmüller zu Rahel. Nach Wagners Meistersingern, an die man sich besonders in einer Szene der Novelle erinnert fühlt [81]), könnte man sie eine Hans Sachs-Stellung nennen. Rahel hat zu ihrem Oheim und Paten, der wie ein Rübezahl schalkhaft das Gute wirkt, ein kindliches Vertrauen; und dem alten General ist sie die „liebste aller Figuren", denn mit dem Malerausdruck Figuren bezeichnet der einst als Adjutant des Herzogs Rohan nach den schönen Venezianerinnen ausschauende, jetzt altgewordene die Frauen. Für Rahel ist das Jammern über den Paten nur ein Vorwand, ebenso wie für Evchen Pogner, die von Hans Sachs Rat und Hilfe will. Wertmüller spielt auf einen Bewerber an, den die Pfarrerstochter nicht gerne sieht, wie Hans Sachs auf Beckmesser. Dabei kommt die wahre Liebe zum Vorschein: Rahel verschmäht den Leo Kilchsperger, den perfekten Kavalier, und Evchen den Beckmesser. Die resolute Rahel gesteht ihre Liebe offen ein. Das gefällt dem General außerordentlich. Evchen ist scheuer und zurückhaltender, aber Sachs

als überlegener Menschenkenner errät ihre innersten Empfindungen. Schließlich gelingt es den Alten bei beiden Dichtern, ihr Ziel, die Verheiratung der Mädchen mit den erwählten Geliebten zu erreichen. So ähnlich beide Szenen, rechte Lustspielszenen, sind, C. F. Meyers Novelle erreicht nicht die Stimmung der „Meistersinger". Ihr fehlt das Motiv der „Resignation des alten Mannes", mit dem R. Wagner seinen Meistersingerentwurf vertiefte. Der „Schuß von der Kanzel", wie auch der „Plautus im Nonnenkloster" verrät französischen Geist, den „Geist Voltaires" [82]). Des Generals Handlungsweise gegen Rahels Vater, seinen Vetter, ist eine Intrige. Auch Molière heilt seinen eingebildeten Kranken durch eine Intrige.

Der streng über seine Dichtungen urteilende C. F. Meyer hat von dem „Schuß von der Kanzel" gemeint, es sei tolles Zeug, das ihm eigentlich gar nicht zu Gesicht stehe [83]), und das Komische hinterlasse ihm individuell immer einen bitteren Geschmack, während das Tragische ihn erhebe und beselige [84]). Trotzdem wird man sich der Einsicht nicht verschließen dürfen, daß gerade seine beiden „komischen" Novellen, der „Schuß von der Kanzel" und „Plautus im Nonnenkloster" wegen ihrer Originale Wertmüller und Brigittchen von Trogen und ihrer lebensnahen Frauengestalten Rahel und Gertrude das harte Urteil des Dichters des Tragischen nicht verdienen.

Gnade — Ellenor — Hilde.
(„Der Heilige", 1879.)

Der „Heilige", vielleicht das beste Werk C. F. Meyers, enthält drei Frauengestalten. Zwei von ihnen, Gnade und Hilde, sind erfunden. Ellenor, die Königin von England, ist geschichtlich. Die Gnadehandlung hat eine ähnliche Bedeutung wie die Luciahandlung im „Jürg Jenatsch", ist jedoch weiter ausgeführt. Die Hildehandlung, die den Erzähler der Novelle, Hans den Armbruster, mit den erzählten Ereignissen verknüpft, ist eine Parallele zur Gnadehandlung und wandelt das Gnademotiv — Zerstörung eines jungen Mädchens — ab. Mit Ellenor tritt uns in der Reihe der Novellen zum ersten Male eine Frau entgegen, die als bewußte Gegenspielerin einer andern Frau, wenn auch noch nicht von Angesicht zu Angesicht, gegenübergestellt wird. Die englische Königin, ein Gegenstück zu ihrem Gatten, macht eine ähnliche religiöse Wandlung wie Thomas Becket durch und eröffnet damit die Reihe der Frauen, in deren Charakter sich eine Wandlung vollzieht und die eine düstere Vergangenheit zu vergessen suchen. Der „Heilige" bietet mit seinen Frauengestalten Wesentliches für die Novellentechnik des Dichters, ist aber auch anderseits ein gutes Beispiel

für die Art, wie der sehr belesene Dichter die verschiedensten Anregungen seinem Kunstwerke dienstbar macht.

Für Gnade als die Tochter des Kanzlers und Erzbischofs Becket läßt sich kein Vorbild nachweisen. Ihr Name Grace, der symbolisch „die himmlische Gnade, ebenso gut die feinste Blüte menschlicher Art und Anmut" bedeutet, mag dem Dichter in irgendeiner einschlägigen Chronik, die er aus Neugierde oder Langeweile durchblätterte, aufgestoßen sein als der Name der Mutter William Tracys, des einen der Mörder des Thomas Becket [85]). Es lassen sich einzelne dem Gnademotiv ähnliche Motive nachweisen, die den Dichter angeregt haben. Die merkwürdige Wandlung im Charakter des Kanzlers, der ihn wegen seines rätselhaften Verhaltens gegenüber dem König anzog, wird damit begründet, daß dieser die unreife Gnade zu seiner Geliebten macht. Augustin Thierry lehnt in seiner Einleitung der „Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands" [86]), die dem Dichter nach eigener Aussage [87]) den wesentlichen Rohstoff für seine Novelle lieferte, die Ansicht ab, als sei der Gegensatz zwischen König und Kanzler ein wesentlich kirchlicher gewesen, und weist auf den Gegensatz der normannischen und englischen Rasse hin. Auf eine andere Begründung der Charakterwandlung seines Helden geradezu hingewiesen, greift C. F. Meyer nach einem Motiv, das den Kanzler persönlich betrifft. In seiner Quelle [88]) fand er, daß König Heinrich seiner Gattin nicht treu war und unter den Töchtern seines Landes Umschau hielt. Eine seiner Geliebten, deren Name Rosamunde überliefert ist, wurde durch die Königin vergiftet [89]). Hier begegnet uns also der Gegensatz der Königin zur Geliebten ihres Gatten. Auffälliger ist der Zusammenhang, in dem eine andere bei Thierry überlieferte Geschichte mit dem Gnademotiv steht [90]). Bei einem der Waffenstillstände zwischen dem König von Frankreich und Heinrich II. kam man überein, Richard, der Sohn des englischen Königs, solle Alix, die noch nicht heiratsfähige Tochter des französischen Königs, heiraten. Sie wurde Heinrich II. übergeben. Wegen der Kriege, die aufs neue entbrannten, wurde die Heirat hinausgeschoben. Der englische König aber behielt das Mädchen in Gewahrsam, und man erzählte sich, daß er für sie in Liebe entbrannt sei. Die Uebereinstimmungen mit der Novelle sind folgende: Der König macht ein vornehmes unreifes Mädchen, das er auf einem Schlosse in England hält, zu seiner Geliebten. In ihm taucht der Gedanke auf, seine rechtmäßige Gattin zu verstoßen und die Geliebte zu heiraten. Thomas Becket hegt im stillen den überheblichen Wunsch, seine Tochter mit dem Sohn des englischen Königs zu vermählen. Eine Verwandtschaft des Gnademotivs besteht fernerhin mit einer Stelle in Heinrich Laubes Einleitung zu seinem Drama „Monaldeschi" [91]), die C. F. Meyer bestimmt kannte, da er hier wesentliche Anregungen für seine

Novelle „Gustav Adolfs Page“ erhielt. Laube spricht von einem pikanten Novellenthema, das ihn eine Zeitlang beschäftigt habe. Es knüpfe sich an den ausschweifenden Borgiapapst, der auf seinen einsamen Streifereien in der Campagna ein schönes Mädchen finde und es als verführerischer Mann gewinne. „Dieses Mädchen kennt ihn natürlich nur unter falschem Namen. Sie ist orthodox in dem Glauben aufgewachsen, daß der Papst hoch über allen menschlichen Bedingungen als Stellvertreter Gottes eine Gottheit in scheinbar menschlichem Leib sei.“ Zwar weiß Gnade, daß sie den König von England umfängt; wir finden aber bei ihr dieselbe Unterwürfigkeit, wie in Laubes Novellenplan, ebenso den einsamen Aufenthalt des Mädchens, das wie Beatrice in Schillers „Braut von Messina“ in C. F. Meyers Novelle von der Außenwelt völlig abgeschlossen lebt und doch das Verhängnis heraufführt. Endlich sei noch an eine „Situation“ in Richard Wagners „Meistersingern“ erinnert, die für die Ausführung der Gnadehandlung im Einzelne von Bedeutung ist [92]). Der Kanzler, der Abschied nehmen will, und sein Töchterchen treten schweigsam auf und lassen sich vor der Tür des Schlößchens auf einer Bank nieder, ähnlich wie Pogner und Eva. Beide Väter wollen sich von ihren Töchtern trennen, und die Mädchen wissen, aber verschweigen, daß in der Nacht ihre Entführung bevorsteht. Die Väter sprechen von der Verheiratung ihrer Töchter. Der Kanzler stellt die Betrachtung an, ob die Pflegeeltern seines Kindes gut daran getan hätten, es nach England zu bringen. Pogner ist in Gedanken darüber versunken, ob er mit dem Preise, den er für das Wettsingen ausgesetzt hat, zu weit gegangen ist: „Doch war es vielleicht auch Eitelkeit“. Dieses Motiv der Ueberhebung und Eitelkeit wird auch bei Becket in dieser Abschiedsszene angeschlagen. Sowohl bei C. F. Meyer, wie bei Richard Wagner kommt die Rede auf den Geliebten und den möglichen Gatten. Die beiden mit ihren eigenen Gedanken beschäftigten Väter spüren nichts von der Herzensangst ihrer Kinder. Vorzüglich die Stimmung, die über dem Ganzen liegt, verbindet die beiden Szenen und macht es wahrscheinlich, daß C. F. Meyer unbewußt diese Abschiedsszene im „Heiligen“ nach der ähnlichen Szene in den „Meistersingern“ ausgeführt hat. Daß er sich aber dieser Aehnlichkeit bewußt gewesen ist, dürfen wir kaum annehmen. Zwischen Abfassung der Novelle und der Uraufführung der „Meistersinger“, der Eliza Wille beiwohnte [93]), und die damals im Willeschen Hause, in dem der Dichter verkehrte, ein beliebter Gesprächsstoff gewesen sein mag, liegen über 10 Jahre. Es ist aber für ihn gerade bezeichnend, wie spät irgendwelche Eindrücke in seinen Novellen ihren Niederschlag gefunden haben [94]). Wenn C. F. Meyer auch aus vielen Anregungen für seine Gnadehandlung geschöpft hat, so ist doch die Verbindung der dem Gnademotiv ähnlichen Vorbilder aus geschicht-

lichen und literarischen Quellen mit dem Schicksal des Thomas Becket, die Ausführung ins einzelne und die treffliche Charakterzeichnung des Mädchens des Dichters eigenes Verdienst.

Louise von François schrieb über den „Heiligen" an den Dichter: „Ja, ja, Sie sind ein Meister der Kontraste. Wo haben Sie so tief in die Seelen zu blicken gelernt? Wo hat es Shakespeare gelernt" [95]). Diese Worte, die sich zunächst auf den Kanzler und den König beziehen, gelten in besonderer Weise von den Frauengestalten des „Heiligen", die, mit scharfen und klaren Linien umrissen, einander gegenübergestellt sind. Die wundersamste von diesen mittelalterlichen Frauen ist Gnade, des Kanzlers Tochter, die denselben Namen trägt wie seine Mutter, jene Heidin, die nach der Sage den Kaufmann Gilbert im Morgenlande aus seiner Gefangenschaft befreite und dem Geliebten nach England folgte, wo sie ihn, nur zwei Worte „Gilbert" und „London" kennend, auffand und sein Weib wurde. Gnade ist von seltsamer Abstammung. Sie ist das Kind des Kanzlers, der, wie das Märchen erzählt, von Mitternacht als Prinz Mondschein nach Cordova kam und dort vom Kalifen dessen schöne Schwester, Prinzessin Sonne, zur Frau erhielt. Die Geburt Gnades kostete der Prinzessin das Leben und zwang den Fremdling mit seinem Kinde zur Flucht. Seinem Töchterchen baute der Kanzler in England ein wunderbares maurisches Schlößchen, in dem es mit einem alten Diener und einer Zofe tief in der Waldeinsamkeit wohnt. Mit südlicher Farbenpracht weiß C. F. Meyer ein Stück Märchenwelt nach dem nebligen England um die kaum Fünfzehnjährige zu zaubern, die ganz auf den Ton des fremden Landes und des wundergläubigen Mittelalters abgestimmt ist. Mit Worten, die bald ans Märchen, bald an den schlichten Ton der Volksbücher erinnern, läßt er seinen König Heinrich sie mit „Waldfei", „elfische Lieblichkeit", „Melusine", aber auch mit dem ritterlich-höfisch klingenden „kleine Dame" anreden. Diese schlanke Gestalt, die mit ihrem zierlichen, blassen Gesichtchen und den kleinen durchsichtigen Händen, mit den dunklen, schüchtern blickenden Augen und den rabenschwarzen Haaren, die aufgelöst fast bis auf den Erdboden reichen, gar nicht in die trübe und neblige Landschaft Englands passen will, lebt mit den zahmen Rehen in einer Welt des Scheins und ergötzt sich an den heidnischen Märchenbüchern, nichts wissend vom Kruzifix, Meßbuch und den Heiligen. An einem Sommertag findet der auf der Jagd eingeregnete König, im Walde umherirrend, das Schlößchen und betritt es. C. F. Meyers künstlerische Geschicklichkeit zeigt sich darin, daß er uns das Kleinod des Schlosses noch nicht vor Augen führt. Wir ahnen es nur aus den leuchtenden Blicken des Königs, als er tief in der Nacht seine „Buhle", wie Gnade jetzt im Balladenstil genannt wird, verläßt. Erst kurz bevor der die Eifersucht seiner Gattin

befürchtende König sie auf eine seiner Burgen bringen lassen will, erblicken wir sie an einem Abend, als die untergehende Sonne die nebelfeuchten Wipfel des Waldes vergoldet. Da erblickt auch Hans der Armbruster zum ersten Male das liebliche Mädchen, an dem sich sein Herr so schwer versündigt. Fein hat der Dichter ihre Unterwerfung unter den Willen des Königs mit ihrer Abstammung begründet: „Die unterwürfigen arabischen Weiber beugen sich vor dem Szepter bis in den Staub, der König ist ihnen an Gottes Statt und mehr als Vater und Mutter.“ Daher verschweigt Gnade auch ihr Geheimnis vor dem Kanzler. Ihr Charakter kommt weniger im Handeln als im Leiden zum Ausdruck. In ihrer Unschuld und Herzensreinheit weiß sie nicht, daß König Heinrich ein Eheweib hat, und erblaßt, als ihr der Vater von der Königin erzählt. Gnade gehört zu den zarten Mädchengestalten, die durch ihr trauriges Los unser Mitleid erregen. Wie Lucia stirbt sie eines gewaltsamen Todes, der umso tragischer wirkt, als sie gerade von den Wächtern getötet wird, die ihr Vater ihr zum Schutze bestellt hat. C. F. Meyer, der Verherrlicher des Todes, schließt auch die Gnadehandlung mit einem erschütternden Bild: Gnade aufgebahrt in der halbdunklen Schloßkapelle, märchenhaft geschmückt mit einer Krone von blitzenden Edelsteinen und herrlichen, goldgestickten Kleidern; der schönste Schmuck der zarten Gestalt aber sind die schwarzen Haare, die ihr blasses Gesicht einrahmen und sich unter dem Marmorkreuz der blassen, durchsichtigen Arme wiedervereinigen.

Man kann es moralisch entrüstet ablehnen, daß der Dichter die Novellenhandlung des „Heiligen“ mit einem so menschlich persönlichen Motiv ins Rollen bringt. In Zürich nahm man Anstoß an der Einführung des Gnademotivs und fand, daß der „Heilige“ das Aeußerste sei, was ein anständiges weibliches Wesen noch lesen könne[96]). Bächtold, der Biograph Gottfried Kellers, fand es besonders bedenklich, daß das Mädchen, an dem der König frevle, noch ein Kind sei. Dieses Urteil dürfte auf eine mißverstandene Aeußerung Kellers zurückgehen, der von einem zehnstatt fünfzehnjährigen Mädchen sprach[97]). C. F. Meyer selbst hat darauf hingewiesen, daß der König in der Geschichte noch viel Schlimmeres verbrochen habe, als die von ihm erfundene Zerstörung Gnades. Wie dem auch sei, diese rührende Mädchengestalt zeigt, wie sehr die Kunst des Dichters in der Frauenschilderung gewachsen ist.

Die Gegenspielerin Gnades, Ellenor von Poitou, die Gattin des englischen Königs, wird uns nur ein einziges Mal, aber in einer besonders eindrucksvollen „Situation“ vor Augen geführt. Als der König dem zum Erzbischof gemachten Thomas Becket die Freigabe der unterdrückten Sachsen verweigert, stürzt die Königin herbei und fällt, in Tränen aufgelöst, dem Geistlichen zu Füßen. Für

C. F. Meyers Novellentechnik ist diese Wandlung im Charakter der als sittenlos bekannten Königin bezeichnend, die sich, wie später noch mehrere Frauengestalten der Novellen mit biblischen Anklängen als eine große Sünderin bekennt, die nicht wert sei, den Staub von den Sandalen des Bischofs wegzuküssen. Diese Situation ist erfunden, denn nach der Geschichte wurde die Königin nach einer Gefangenschaft (emprisonnement) von 10 Jahren erst 1184 wieder in Freiheit gesetzt [98]). Demnach wäre auch die Feindschaft Ellenors gegen Gnade zeitlich unmöglich, wenn auch das Motiv der Eifersucht gegen die Geliebte des Gatten geschichtlich ist [99]). Durch ihre Nachstellungen, die sie der Kanzlertochter bereitet, zwingt sie deren Vater, das Schlößchen bewachen zu lassen, und wird so der letzte Anlaß zu deren Tod. Es ist die Kunst des Dichters, uns das Wirken der dämonischen Königin nur im Verborgenen fühlen zu lassen. Eine ausführliche Charakteristik ist nicht beabsichtigt. Ellenor soll in ihrer Jugend schön und bescheiden gewesen sein, was ihre Wirkung auf die ihre Reize besingenden Troubadours erklärt. Das Unstete und Hastige in ihrem Wesen wird besonders hervorgehoben. Bildhaft heißt es von ihr, sie habe unstete, beschäftigte Augen und stets gejagte Füße. Nach der Geschichte und in der Novelle ist sie das geschiedene Weib des Königs von Frankreich [100]). Heinrich II. hat sie nicht aus Liebe, sondern wegen ihres großen Landbesitzes geheiratet. Ihre hervorstechendste Eigenschaft ist ihre Sinnlichkeit. C. F. Meyer läßt sie in ihrer Jugend darüber klagen, man habe sie einem heiligen Mönche (Ludwig dem Jüngling) vermählt und läßt der Vermutung Raum, die Heißblütige habe dem Kanzler, der das Zarte und Anständige bei den Frauen liebte, einen Potipharantrag gemacht. Treue kann sie ihrem ehelichen Herrn nicht halten, wacht aber eifersüchtig darüber, daß der König ihr treu ist. Ihre Leidenschaftlichkeit führt Thierry auf ihre südliche Abstammung zurück [101]). Auch das in der Novelle flüchtig erwähnte Abenteuer, das die Königin mit einem jungen Sarazenen auf einem Kreuzzug gehabt hat, ist geschichtlich. Es war für Ludwig von Frankreich der Grund zur Scheidung [103]). Auf ihre geschichtlichen Beziehungen zu den Troubadours spielt der Dichter an, wenn er Bertran de Born eine Reise zu ihr nach England machen läßt. Ihre Frömmigkeit und Rechtgläubigkeit, in der man ihr niemals etwas hat nachsagen können, ist ein Zug, den der Dichter ihrem Charakter beigelegt hat, um sie in engere Verbindung mit Thomas Becket zu bringen. Im wesentlichen ist ihr in der Quelle gefundener Charakter bewahrt.

Hat Gnade, die von arabischer Abstammung ist, etwas von einer fernen Märchenwelt an sich, umgibt die französische Königin Ellenor ein Schimmer der Troubadourpoesie, so scheint Jung-Hilde, wie C. F. Meyer die Tochter des vornehmsten Bogners

von London nennt, aus einer Volksballade entsprungen zu sein. Wie schon ihr Name verrät, ist sie die Vertreterin des sächsischen, des germanischen Teils der englischen Bevölkerung. Ihre Schönheit besteht in ihren tiefblauen Augen und in ihren blonden Haaren. Freude machen ihr die alten Volksballaden, von denen sie besonders gern die vom Dichter bei Thierry gefundene Ballade von Young Beachan, dem Vater des Kanzlers von England singt[104]). Auf die Haupthandlung der Novelle hat Hilde keinen Einfluß. Sie ist aber ebenso wenig eine Episodengestalt. Denn C. F. Meyer schätzte in seinen Novellen keine Episoden: „Immer hüte sich der historische Roman vor Episoden, alles sollte der fortschreitenden Handlung, der beherrschenden Idee dienen, auch das Gegenspiel unbewußt oder widerwillig." [105]) Hilde ist das erste Beispiel für das in den späteren Novellen immer wiederkehrende Motiv der vordeutenden Parallelhandlung. Das Gnademotiv wird an ihr wiederholt und abgewandelt, aber aus der oberen Bevölkerungsschicht in die des sächsischen Volkes übertragen. Die Bognerstochter hat dasselbe traurige Los wie Gnade. Sie wird das Opfer des Normannen Gui Malherbes (Veit Unkraut), der sie eines Nachts entführt, entehrt und dann ihrem Vater zurückschickt, in dessen Werkstube sie eines Tages völlig scheu und zertreten wiedererscheint. Der Meister, der sie früher seinem ihr aufrichtig zugetanen Gesellen, Hans dem Armbruster, geben wollte, will sie nun mit einem andern Sachsen, Trustan Grimm, dessen Familienname und sonstige Rolle in der Novelle geschichtlich ist[106]), verheiraten. Aber Hilde verschmäht ihn. Hans der Armbruster, in dessen Armen Gnade starb, sieht auch sie vor seinen Augen sterben. Kunstvoll hat C. F. Meyer die Hildehandlung, die auf den ersten Blick als Episode erscheinen mag, in Beziehung zu dem Kanzler gesetzt. Nach der Entführung seiner Tochter wirft sich der Vater, seine Haare raufend, vor Thomas Becket in den Staub, als dieser an seinem Hause vorüberreitet, und fleht ihn um Gerechtigkeit an. Als er kein Gehör findet, ballt er die Faust und ruft ihm nach: „Schade, Pfaffe, daß Du kein Kind hast, das Dir ein Normanne verderben kann." Dem Kanzler wird später das gleiche Leid zu Teil wie dem Bognermeister. Fand C. F. Meyer eine ähnliche Szene bei Thierry vorgebildet? An die Armgardszene in Schillers „Tell" wird man lebhaft erinnert, aber auch Thierry bringt etwas Aehnliches[107]): Eines Tages reiten König und Kanzler in einer Straße Londons und begegnen einem armen Greis — auch Hildes Vater ist grau. Es folgt dann eine Erzählung, wie nach einem Gespräch zwischen König und Kanzler der Arme ein Almosen erhält. Der Gegensatz der prächtig gekleideten vornehmen Reiter, die sich scherzend unterhalten, und des armen unglücklichen Alten bot dem an gegensätzliches Denken gewöhnten Dichter eine bühnenmäßig geschaute, wirksame Situ-

ation, die er in seine Novelle übertrug und für die Handlung fruchtbar machte durch die vordeutenden Worte des Bognermeisters.

Ein Vergleich der Frauengestalten des „Heiligen" mit denen des „Jürg Jenatsch" zeigt, daß sich der Typus der Lucia in der allerdings in eine ganz andere Umwelt versetzten Gnade wiederholt, ein Zeichen dafür, daß C. F. Meyer, der in seiner Epik nur über eine begrenzte Anzahl von Motiven verfügte, sie abwandeln und fruchtbarer zu gestalten versuchen mußte. Für die langsame Entwicklung der Novellentechnik des Dichters ist der Umstand hervorzuheben, daß Gnade und Ellenor noch nicht Auge in Auge gegenübergestellt werden; insofern ist der Gegensatz und die Gegnerschaft dieser beiden Frauen noch eine „Studie". In der Gestalt der Hilde endlich kündet sich die spätere Novellentechnik an. Die Geschicklichkeit und Sicherheit in der Schilderung der Frauen, die im „Heiligen" überhaupt keine persönlichen Züge des Dichters tragen, ist bedeutend größer geworden.

Gertrude — Brigittchen von Trogen.
(„Plautus im Nonnenkloster", 1881.)

C. F. Meyers „Plautus im Nonnenkloster" trägt in der „Deutschen Rundschau" [108]) den Titel „Das Brigittchen von Trogen" nach einer der weiblichen Hauptpersonen und deutet schon damit die wichtige Rolle an, die die Frau in dieser Novelle spielt. Von seiner ersten Renaissancenovelle sagte der Dichter zu seinem kunstgelehrten Freunde Rahn, sie sei von A bis Z seine Erfindung und nichts irgendeiner Quelle entnommen [109]). Etwas gemäßigter drückte er sich Julius Rodenberg gegenüber aus: „Etwas Geschichte, viel Erfindung, hübsches und so viel ich weiß neues und allgemein verständliches Motiv [110]". Es läßt sich jedoch nachweisen, daß er wenigstens für eine der beiden im „Plautus" gegenübergestellten Frauen wertvolle Anregungen aus Geschichte, schöner Literatur und bildender Kunst erhielt.

Kalischer hat in seinem verdienstvollen Buche C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance nachzuweisen versucht [111]), daß der Dichter nicht nur das Gelübde Gertrudes, das den Anlaß zum seelischen Konflikt der Heldin gibt und damit die ernste Fabel der mit leisem Humor gefärbten Novelle ausmacht, sondern auch ihren Namen in Manzonis berühmtem Roman „Promessi sposi" gefunden habe, ja, er will sogar wörtliche Anklänge nachweisen. Uebereinstimmungen zwischen dem italienischen Roman und C. F. Meyers Novelle sind zweifellos vorhanden. Lucia, die Heldin des Romans, ist eine Bäuerin, wie Gertrude und tut das Gelübde, sich der Jungfrau Maria zu weihen, wenn sie von ihr aus der Gefahr befreit und zu ihrer Mutter zu-

rückgeführt wird. Aber die Lage, in der sich die beiden Frauen befinden, als sie das Gelübde tun, ist ganz verschieden. Getrude weiht sich der Jungfrau in früher Jugend als Kind von 10 Jahren, weil ihr Mütterlein, deren Genesung sie von ihr erhofft, hoffnungslos krank ist. Sie tut das Gelübde also nicht für sich. Lucia dagegen ist aus einem Kloster, in dem sie Zuflucht gefunden hat, entführt worden, um in die Arme eines wüsten Edelmanns geführt zu werden. Für eine Nacht in einen Raum eingeschlossen, tut sie in ihrer Herzensangst das Gelübde, sich dem Kloster zu weihen, wenn sie aus dieser Gefahr erlöst werde. Wohl suchen beide Frauen ihr Gelübde zu erfüllen. Lucia, die ihrem Verlobten mitteilt, daß sie gebunden sei — ganz anders als C. F. Meyers Gertrude, die ihr Gelübde verschweigt — wird schließlich von einem Geistlichen von ihrer Verpflichtung entbunden. Daß es ohne einen Gewissenskampf weder im Roman, noch in der Novelle abgehen kann, ist selbstverständlich. Kalischer glaubt, einen wörtlichen Nachklang aus dem italienischen Roman in den Anreden der beiden Liebenden sehen zu müssen: „Cara bambina" sagt Hans von Splügen zu Gertrude und sie zu ihm „Poverello". Im italienischen Text stehen nun die Worte: „Rinunzio per sempre a quel mio poveretto, per non esser mai d'altri che vostra". (Ich verzichte für immer auf den Armen, um nimmer sonst jemand anzugehören als Dir.) [112]) Abgesehen davon, daß C. F. Meyer Manzonis Roman kaum im Original, sicherlich aber in deutscher Uebersetzung kannte, wie aus einem Briefe an H. Hässel hervorgeht [113]), geht es nicht an, eine so zufällige Uebereinstimmung als Beweis für die „Promessi sposi" als Vorlage des „Plautus" gelten zu lassen. Das Wort „arm" wird außerdem von dem italienischen Dichter besonders gerne gebraucht. In der ersten Fassung der Novelle in der „Deutschen Rundschau" heißt die Stelle ganz anders [114]). Hier nennt Hans seine Geliebte „una buona creatura" und sie ihn „una brava persona". Auch für das Motiv des Gelübdes braucht nicht auf Manzoni zurückgegriffen zu werden. Schon in der Balladensammlung von 1864 taucht das Klosterproblem in C. F. Meyers Dichtung auf (auch Gertrude ist nur eine Spielart dieses Problems) [115]), also längst vor der Bekanntschaft mit Hermann Hässel [116]), der ihm die Uebersetzung der „Promessi sposi" besorgte. Das Klosterproblem taucht dann wieder in einer Episode des kleinen Epos „Engelberg" auf [117]): Jutta, die von ihrem Oheim ins Kloster gestoßen wird, damit ihr Vetter eine reiche Frau heiraten kann, rennt sich den Schädel an der Zellenwand ein. Dieses Motiv, übrigens die Todesart des Petrus Vinea [118]), den C. F. Meyer vergeblich dichterisch zu gestalten suchte, kehrt andeutungsweise bei Gertrude wieder. In dem heißen Gebetskampf in der Nacht vor ihrer Einkleidung wendet sie sich an die Mutter Gottes mit den Worten, wenn sie

ihr im Kloster das Herz nicht erleichtere, so könne man sie eines Morgens mit zerschmettertem Schädel auflesen. Als stärkstes Beweismittel für die „Promessi sposi" als Quelle des „Plautus" hat Kalischer den Namen Gertrude angeführt[119]). Bei Manzoni spielt eine gewisse Gertrude eine Rolle[120]). Sie ist jedoch ein vornehmes Mädchen und keine Bäuerin und wird von ihrem Vater gezwungen, ins Kloster zu gehen, im Gegensatz zu C. F. Meyers Gertrude. Mit ihrem redlichen bäuerischen Sinn unterscheidet sie sich von der falschen, hinterlistigen Nonne, die den Beauftragten des Edelmannes lieblos die arme Lucia in die Hände spielt. Statt Manzonis Gertrude bot sich dem Dichter eine andere Gertrude dar, auf die Adolf Frey hinweist[121]). In dem Dictionnaire universel von Bouillet fand er eine heilige Gertrude aus dem 7. Jahrhundert: „Elle se consacra à Dieu dès l'âge de 10 ans, fonda avec sa mère le couvent de Nivelle en Brabant et en fût la première abesse." Hier ist Gertrude in Verbindung mit ihrer Mutter und dem Kloster gebracht, außerdem das Alter angegeben, in dem sie ihr Gelübde tat. Der sicherste Beweis dafür, daß C. F. Meyer seine Gertrude bei Bouillet und nicht bei Manzoni fand, ist die Tatsache, daß sich in der Novelle Gertrude ebenfalls in ihrem 10. Jahre dem Kloster weiht. Das kann kein Zufall sein. Ziemlich wertlos ist Kalischers Hinweis auf ein Prozessionskreuz, das bei der Pest von einem seine Schuhe von den Füßen streifenden Geistlichen bei Manzoni getragen wird[122]). Dagegen ist die pfiffige Aebtissin, die mit einem aus Holz und Gips hergestellten Arm der heiligen Reparata, der Schutzpatronin eines Klosters bei Neapel, die Leute betrügt, wie Kalischer sie bei Jakob Burckhardt[123]) fand, sicherlich für das Brigittchen vorbildlich gewesen. Ein Kreuz als wundertätige Reliquie in einem Frauenkloster aber fand C. F. Meyer in P. C. Planta, „Das alte Rhätien", einem Buche, das für Quellenuntersuchungen seiner Novellen noch erst ausgeschöpft werden muß. Hier heißt es[124]): „Das Frauenkloster Schännies (Skennis) soll von Graf Hunfrid gestiftet worden sein, und zwar kurz nachdem er im Auftrage Karls des Großen die vergebliche Mission an den palästinischen Fürsten Azân ausgeführt hatte und Herzog von Currätien geworden war; denn zufolge der Legende hätte er, als er Rätien bereits vorstand, das Kloster Schännis zu würdiger Aufbewahrung einer kostbaren Reliquie gestiftet, nämlich eines das Blut Christi enthaltenden Kreuzes, welches Azân Karl dem Großen als Gegengeschenk gegeben und sodann letzterer dem Grafen Hunfrid zur Belohnung überlassen hatte". Das Kreuz hat nicht nur ein bewunderungswürdiges Alter, wie das Kreuz der alten Herzogin Amalaswintha, sondern es wird auch in einem Schweizer Frauenkloster aufbewahrt. Das Wesentliche für die Entwicklung des Novellenmotivs,

die Vertauschung eines echten schweren mit einem falschen leichten Kreuz ist freie Erfindung C. F. Meyers. Die eigentliche Kreuztragung Gertrudes, die „große Situation" der Novelle, geht auf Eindrücke der bildenden Kunst zurück. Ob nun dem Dichter eine Kreuztragung von Holbein, Raffael oder Dürer als Vorbild vorgeschwebt hat, ist nicht endgültig auszumachen, jedoch dürfte die Kreuztragung in Dürers kleiner Passion das meiste für sich haben [125]). Die im tiefsten seelischen Schmerz dem Wahnsinn nahe Gertrude, die mit gräßlich entstellter Stimme ein Kinderlied vor sich hin singt, halb traurig, halb neckisch, erinnert an Gretchen in der Kerkerszene im „Faust" und an Shakespeares Ophelia [126]). Auch diese beiden unglücklichen Mädchen singen ein merkwürdiges Lied. An Goethes „Wanderer" klingt das Schlußbild des „Plautus" an. Als Poggio vom Konstanzer Konzil zurückkehrt, trifft er im Gasthause von Splügen Anselino und Gertrude in blühender Gesundheit, diese nicht in einer dumpfen Zelle, sondern in winddurchrauschtem Felstal, ein Kind an der Brust und das eheliche Kreuz auf der Schulter tragend. Auch der „Wanderer" findet im Gebirge eine zufriedene und glückliche Frau mit einem Knaben auf dem Arm.

Alle diese mannigfachen Anregungen sind von C. F. Meyer kunstvoll in seiner Novelle verwendet worden. Gertrude wirkt durchaus als eine einheitliche und geschlossene Frauenschöpfung. Ihr Charaktergegensatz zur Aebtissin beruht auf ihrer Stellung zur Gewissensfrage. Während das Brigittchen die „Vertierung der niederen Geistlichkeit" verkörpert, stellt Gertrude den „ehrlichen Fond in der deutschen Volksnatur" dar, „ohne welchen die Reformation eine Unmöglichkeit gewesen wäre" [127]). Der Rassengegensatz romanisch-germanisch spielt in der Novelle wohl in der ethischen Auffassung eine Rolle — in der Beurteilung des Gelübdes durch Gertrude und Poggio —, tritt auch in ästhetischer Beziehung zutage, hat aber für die Charakterisierung der Frauengestalten nicht die Bedeutung wie im „Heiligen" und in späteren Novellen. Gertrude und Brigittchen sind beide deutscher Abstammung.

Mit Gertrude, die nicht das „blonde schweizerische Bauernmädchen und biedere Alemannenkind" ist [128]), beginnt C. F. Meyer die Reihe seiner „stilisierten" Frauengestalten. Das kommt klar in Poggios Worten zum Ausdruck: „Eine kurze Weile hatte die Bäuerin vor meinen erregten Sinnen gestanden als die Verkörperung eines höheren Wesens, als ein dämonisches Geschöpf, als die Wahrheit, wie sie jubelnd den Schein zerstört". So wie sich das Auge des italienischen Sinnenmenschen an der Gestalt der Gertrude weidet, hat C. F. Meyer seine ästhetische Freude an den weiblichen, ins Große stilisierten Heldinnen seiner Novellen. Die barbarische Nonne tritt uns als die Germanin entgegen wie schon ihre

äußere Erscheinung zeigt. Eine Fülle blonder Flechten umrahmen das grobe, aber wohlgeformte Antlitz mit den trotzigblauen Augen und den derben Mundwinkeln. Für ihren kräftigen Körper mit dem starken, luftbedürftigen Nacken, den schlanken, kräftigen Armen und den edel geformten Füßen findet der Dichter keinen besseren Vergleich als mit dem Steinbild der Herzogin Amalaswintha, der Stifterin des Klosters. Einer solchen Gestalt entspricht eine kräftige Altstimme. Die Erfüllung ihres in früher Jugend getanen Gelübdes, sich in ihrem 20. Lebensjahre der Jungfrau Maria zu weihen, wenn ihr todkrankes Mütterlein wieder gesund werden sollte, wird ihr schwer, als sie den „modesten und diskreten" welschen Zimmerer Anselino de Spiuga kennen und lieben lernt. Sie muß sich von ihm zurückziehen, als die Zeit der Einlösung ihres Gelübdes gekommen ist. Die einfache Bäuerin, die für das Klosterleben nicht taugt, macht bittere Seelenkämpfe durch. Ihre kirchlich gebundene Frömmigkeit läßt sie den Gedanken von sich weisen, als wenn das Gelübde eines unschuldigen Kindes, das nicht weiß, was Mann und Weib ist, keine Gültigkeit habe. Als Poggio an dem Wunder zweifelt, das die Jungfrau Maria auch ihr das schwere Kreuz, das sie am andern Tage vor allen Leuten tragen soll, wie einst der unglücklichen Herzogin, erleichtern werde, wirft sie ihm einen finsteren Blick zu. Ihm als dem Geistlichen verhehlt sie ihre schweren Kämpfe nicht. Als er aber meint, ein behendes und kluges Mädchen fiele mit dem Kreuze zu Boden und zöge sich mit einem Straucheln aus der Verlegenheit, weist ihr gerader und redlicher Sinn dieses Ansinnen entrüstet zurück. Sie nimmt ihr Gelübde ernst und ringt in der Nacht, die sie vor ihrer Einkleidung mit Gebeten in der Kirche zubringen muß, in höchster Seelenqual mit Gott. Als sie durch Poggios Andeutungen den Betrug der Aebtissin erkennt, zerstört sie das falsche leichte Kreuz, aber treu ihrem Gelübde, versucht sie das echte und schwere zu tragen; sie bricht jedoch bewußtlos unter der Last zusammen, nachdem sie noch einmal den Versuch gemacht hat, sich mit äußerster Kraftanstrengung vom Boden zu erheben. So erkennt sie, daß die Mutter Gottes sie nicht haben will. Sie tritt dem Volke in der Kirche entgegen und ruft laut und vernehmlich nach ihrem Geliebten: „Hans von Splügen, willst Du mich zu Deinem Eheweibe?" So tut auch Gertrude wie Gasparde im „Amulett" den ersten Schritt zum Geliebten. Dieses „barbarische Mädchen", wie Poggio sie nennt, das von solcher sittlichen Reinheit ist, daß sie wünscht, Poggio möge ihrem Hans von ihrem Gelübde erzählen, damit er sie nicht für eine Undankbare und Leichtfertige halte, weil sie sich so plötzlich von ihm gewandt habe, kehrt mit gefurchter Stirn dem Humanisten den Rücken zu, als sie gewahrt, wie sein Blick mit ästhetischer Freude auf ihrem schlanken, kräftig gebildeten

Arm ruht, von dem bei einer leidenschaftlichen Bewegung der Aermel der Kutte zurückgefallen ist. Durch die Sprache, ein bis dahin wenig hervortretendes Charakterisierungsmittel, zeichnet der Sprachmeister C. F. Meyer trefflich seine Gertrude. Ihre derben und plumpen Worte lassen sich nicht in das gebildete Toskanische übersetzen. Ihre Ausdrucksweise ist von vielen volkstümlichen Wendungen durchsetzt: „Handel ist Handel", „Ehrlich währt am längsten", „Ich halte dem Teufel Wort, geschweige dem Herrgott". Der Stabreim bindet eine Zwillingsformel: „Der Herzogin, von Sünden schwer, ward es leicht und wohl im Kloster, mir wird es darin w i n d und w e h". Von wunderbarer Bildhaftigkeit sind ihre Worte: „Was mir taugt, ist Sonne und Wolke, Sichel und Sense, Mann und Kind". Hat der Dichter Gertrude außer durch ihr Aeußeres besonders durch ihre Redeweise auf den „altgermanischen Ton" gestimmt, wie man mit K a l i s c h e r sagen möchte, so sind daneben die christlichen Züge nicht zu vergessen. Sie drückt sich den Dornenkranz so fest auf das Haupt, daß ein warmer Blutregen über ihr Gesicht rieselt, und bricht wie Christus unter dem Kreuz zusammen. Mitleid und Liebe wenden sich auch im „Plautus" dem seelisch und körperlich leidenden Mädchen zu.

Der ehrlichen Gertrude steht das B r i g i t t c h e n v o n T r o g e n gegenüber, das durch das Wunder des Gaukelkreuzes das Kloster mit Nonnen zu füllen versteht. Sie ist neben der Gräfin Mimeure im „Leiden eines Knaben" das einzige weibliche Original in den Novellen C. F. Meyers. Während Gertrude in heißem Gebetskampfe eingeführt wird, gewahren wir die Aebtissin voll des süßen Klosterweins wie eine Besessene auf der Klosterwiese herumtanzen. Schon in ihrer äußeren Erscheinung ist sie das Gegenstück der Bäuerin. Sie ist klein von Gestalt, hat dummpfiffige Aeuglein und ein kaum entdeckbares Stülpnäschen, das von dem bestialischen Mund durch einen ungeheuren Zwischenraum getrennt ist. Aehnlich beschrieb C. F. Meyer einmal Mademoiselle Marquis, die er während seines zweiten Aufenthaltes in der Westschweiz bei L. V u l l i e m i n kennenlernte: „Ce sont des traits grossiers et renversés comme à plaisir, un nez retroussé, une distance énorme entre le nez et la bouche, et celle-ci grande au possible." [129]) Die hurtige Appenzellerin, die der humorvolle Dichter aus Abbatis Zella stammen läßt, ist eine tüchtige und sehr sparsame Klosterverwalterin, die selbst die Trümmer des von Gertrude zerschlagenen falschen Kreuzes sorgfältig zusammenliest. Ihre Lateinkenntnisse sind mangelhaft. Von dem Pfaffen von Diessenhofen, dem gelehrten Freunde des Klosters, erfährt sie den Wert des Plautuskodex, den vor Poggio schon ein anderer Büchermarder rauben wollte. Frech und schamlos spricht sie von den langen Fingern des Florentiners, als er, aufgefordert, das schwere, auf der Klosterwiese liegende Kreuz zu heben, sich mit

der Kürze und Schwäche seiner Arme entschuldigt. Mißtrauisch folgt ihm die Aebtissin in die Klosterbibliothek und nimmt ihm den Kirchenvater fort, den er sich zur Abendlektüre herausgenommen hat. Als er Einlaß zu der Kammer begehrt, in der das leichte gefälschte Kreuz aufbewahrt wird, entgegnet sie geistesgegenwärtig, der Schlüssel sei seit Jahrzehnten verloren. Nachdem Poggio schließlich in den Besitz des Geheimnisses der Kreuzreliquie gelangt ist, versucht sie auf dem Wege der Unterhandlung ihn zu bestimmen, nichts zu verraten, und bietet ihm für sein Schweigen den Plautuskodex an. Auf ihren Ruf legt sie großen Wert, aber in ganz anderer Weise als Gertrude. Sie beschwört den Florentiner bei ihrem teuren Magdtum, sie möchte nicht gerne, daß ihre Nonnen, deren Zungen wie Scheren und Messer schnitten, sie mit ihm allein anträfen. Das Unrecht und die Lüge, die sie mit dem Scheinwunder begeht, kommt ihr gar nicht zum Bewußtsein. Sie hat ebenso wenig ein Gewissen wie Lukrezia Borgia in C. F. Meyers letzter Novelle „Angela Borgia". Poggio, der mit seinen Andeutungen das Geheimnis des Wunders verrät und so verhindert, daß Gertrude Nonne wird, wird von der Aebtissin mit einer Flut von Schimpfwörtern überschüttet. Die „Hanswurstin", wie er sie nennt, wird durch ihre kreischende, schreiende und knurrende Stimme gekennzeichnet. Drastisch derb und volkstümlich ist ihre Ausdrucksweise. Sie schwört bei den Zöpfen der Mutter Gottes — in der Rundschau-Fassung heißt es noch, bei den Waden der Mutter Gottes. Sie weiß, „um welchen Speck die Katzen streichen". Den Plautuskodex nennt sie treffend „einen Possenreißer und Pickelhäring". Wenn sie lacht, verzerren sich ihre Züge. C. F. Meyer nennt ihr Lächeln geradezu unreinlich und gibt damit sein Werturteil über sie ab. Er verabscheut sie, die Vertreterin der „groben Lüge", wie Poggio, den Vertreter der „feinen Lüge".

Der „Plautus" ist die erste Novelle, die novellentechnisch ganz auf dem Gegensatz zweier Frauengestalten beruht. Irgendwie kehrt dieser Gegensatz in den meisten späteren Novellen mit Ausnahme des „Leiden eines Knaben" und der „Versuchung des Pescara" wieder. Der „Plautus" setzt mit Gertrude die Reihe der großen ehrlichen Naturen (Lukretia Planta) fort und bringt mit der dummdreisten Aebtissin das Original, das weibliche Gegenstück zum boshaften, aber Gutes wirkenden Wertmüller.

Gustel Leubelfing — Corinna.
(„Gustav Adolfs Page", 1882.)

C. F. Meyer hat seine Novelle „Gustav Adolfs Page", das „Leiden eines Mädchens", wie man sie genannt hat[130]), nicht sehr hoch eingeschätzt[131]). Ueber ihre Entstehung hat er sich

selbst ausgesprochen: „Ich las Goethes Egmont und vertiefte mich in den Gedanken: es lohne wohl, ein Weib zu zeichnen, das ohne Hingabe, ja, ohne daß der Held nur eine Ahnung von ihrem Geschlecht hat, einem hohen Helden in verschwiegener Liebe folgt und für ihn in den Tod geht. Der Held müßte freilich sehr kurzsichtig sein, um nicht zu erkennen, daß sein Freund ein Weib ist. Gustav Adolf war hochgradig kurzsichtig. Ich machte seinen Pagen Leubelfing zu einem Mädchen.“ [132]) Die verkleidete, dem Manne aus Liebe folgende Frau, ist ein verbreitetes Motiv der Weltliteratur. Eigenartig ist nur die Gestaltung, die C. F. Meyer in seiner Novelle dem alten Motiv gegeben hat. Seine Novellistik zeichnet sich ja nicht durch eine Fülle ganz neuer Motive aus, sondern vielmehr durch die symbolische Vertiefung und gedankliche Durchdringung vorgefundener Stoffe und Motive, durch eine dichterische psychologisch feine Erklärung, ihm in der Geschichte entgegentretender, oft rätselhafter Personen, unter deren Maske er persönliche Erlebnisse darstellt.

Auf die Anregungen, die er für seine Novelle von Goethes „Egmont“ erhalten hat [133]), verweist er selbst. Auch Klärchen sieht in ihrem Geliebten den „Großen Egmont“, wie Gustel Leubelfing in Gustav Adolf den großen Protestantenkönig. Klärchen möchte als Bube mit Egmont ziehen und ihm die Fahne in die Schlacht nachtragen. Die Mutter nennt sie, die schon als kleines Kind bald toll, bald nachdenklich war, einen Springinsfeld, wie der junge Leubelfing den Pagen einen Wildfang. Wie Klärchen, die von ihrer Mutter gemahnt wird, sich ein wenig besser zu kleiden, liebt auch Gustel, die am liebsten in den blauen schwedischen Soldatenrock ihres Vaters schlüpft, ein kräftiges Lied zu singen. Von größerer Bedeutung für die Ausführung des Novellenmotives als Goethes „Egmont“ ist Heinrich Laube gewesen, der, wie Ermatinger einleuchtend nachgewiesen hat [134]), die unmittelbare Anregung gegeben hat. In der Einleitung zu seinem Drama „Monaldeschi“ spricht Laube von einem ungedruckten, 1830 in Breslau aufgeführten Drama „Gustav Adolf“ [135]): „Der Herzog von Lauenburg haßte den König. Er liebte des Nürnberger Bürgermeisters Tochter (Agnes Tucher) und diese liebte nicht ihn, sondern den König und folgte als Page dem Heere. Ich besaß wohl den Takt, den König selbst nicht in ein Liebesverhältnis zu bringen und ihn nichts wissen zu lassen von der Anwesenheit des Mädchens; diese Anwesenheit mag aber wohl etwas verwegen motiviert gewesen sein ... Neuerdings habe ich bei einem schwedischen Geschichtsschreiber eine Schilderung der Lützener Schlacht gefunden, welche unserer damaligen romantischen Faselei ein unschätzbarer Beweis gewesen wäre, daß wir doch die rechte Sehergabe besessen. Wunderlich genug ist nämlich wirklich ein Nürnberger Page in der Nähe des

Schwedenkönigs gewesen und von kaiserlichen Reitern erstochen worden, wie meine Bürgermeisterstochter erstochen wird. Letzteres geschieht allerdings beiläufig von Pappenheim selbst, aber was tut das? Poesie muß ja das Gemeine erheben zum Vornehmen.“ Auf Laube geht also das Motiv des Mädchens als Pagen zurück. C. F. Meyer machte den geschichtlichen Pagen August Leubelfing, den er in seiner Quelle, Gfrörers „Gustav Adolf“ [136]), fand, zum Mädchen Auguste Leubelfing. Sie steht ebenso wenig wie Agnes Tucher in einem Liebesverhältnis mit dem König, der nicht weiß, daß er ein Mädchen um sich hat. Feinsinnig wird Laubes Motiv umgedeutet. Sie sieht in Gustav Adolf den Helden. Dem Herzog von Lauenburg, der die ihn zugunsten des Königs verschmähende Bürgermeisterstochter liebt, wird die Slavonierin Corinna, eine erfundene Kontrastfigur, zur Seite gestellt und somit auf das Motiv der Nebenbuhlerschaft verzichtet, das aber noch im Gegensatz des Reichsfürsten zum fremden Herrscher anklingt. Gustav Adolf will ihm die Geliebte, die er als Beute erworben und mit der er, auf seinen Reichsfürstenstand pochend, in verbotener Weise im schwedischen Lager zusammen lebt, nehmen, aber nicht aus Eifersucht, sondern mit der ethischen Begründung, er habe daheim eine Gattin.

Was C. F. Meyer in Bezug auf Gustel Leubelfing Gfrörer verdankt, ist ganz geringfügig. Er übernimmt das Alter und den Tod des Pagen [137]). Alles andere ist freie Erfindung. — Gustel ist ein rechtes Soldatenkind. Von ihrem Vater, einem perfekten Soldaten, der mit 17 Jahren eine Fünfzehnjährige vor der Trommel geheiratet und mit 30 in einem Raufhandel erstochen wurde, hat sie die tannenschlanke Gestalt und den kräftigen Körperbau geerbt. In seinem blauen schwedischen Soldatenrock, den sie sorgfältig aufbewahrt, hat sie auf dem Bankett, das ihr Oheim, der Handelsherr Leubelfing in Nürnberg, dem Schwedenkönig veranstaltete, ein Hoch auf Gustav Adolf als den König von Deutschland, ausgebracht. Sie trägt entschieden männliche Züge: Knabenhafte Formen, reitermäßige Manieren und ein bubenhaftes Gesicht. Ihr blondes Haar ist kurz geschnitten. Ihre Altstimme ist so kräftig, daß ihr Oheim und ihr Vetter, in deren Haus sie die Wirtschaft und das Regiment führt, zanken, sie wolle ihnen mit ihrem kräftigen Gesange die Ohren sprengen. C. F. Meyer, selber von schwacher und zarter Konstitution, hat seine Freude an diesem kräftigen weichherzigen Mädchen, das die Speisen abtragen läßt, als sie sieht, daß der Brief Gustav Adolfs, der den jungen Leubelfing, der nach der übermütigen Aussage seines Vaters auf dem Bankett das Hoch ausgebracht haben soll, zu seinem Pagen begehrt, den zaghaften Leubelfingen den Appetit verdirbt. Gustels warme und lichte Augen lassen trotz ihres rauhen Aeußeren auf ein edles, tiefes Gemüt schließen.

Mit der aus „Jürg Jenatsch“ bekannten Technik vertieft C. F. Meyer durch die Schilderung einzelner kleiner Jugenderlebnisse die Charakterzeichnung seiner Heldin. Bis zum 14. Jahre hat sie mit Vater und Mutter in kurzem Habit zu Pferde gesessen. An einer alten, tiefen, vernarbten Wunde, die sie sich zuzog, als sie einst von einem wilden ungarischen Fohlen so heftig abgeworfen wurde, daß man glaubte, sie sei tot, wird sie später von ihrem Paten Ake Tott erkannt, der ihr auch erzählt, wie der König von Schweden sie einst ihrem Vater aus den Armen genommen und geherzt und geküßt habe. Fatalistisch heißt es: „So'n Kuß schläft und lodert wieder auf, wenn die Lippen wachsen und schwellen.“ — Weibliche Arbeit paßt Gustel nicht. Der Königin von Schweden, die ihr zu verstehen gibt, sie würde ihrer Pagenwürde nichts vergeben, wenn sie dafür sorge, daß der König propre gehe, entgegnet sie barsch: „Den Teufel scher ich mich um Nähte und Knöpfe, Majestät!“ Ihr wollen die Weiberröcke gar nicht recht sitzen. Lieber trägt sie den alten Soldatenrock ihres Vaters, auf dem noch das gestopfte Loch sichtbar ist, durch das der Degen seines Gegners drang, und das wie eine Predigt auf sie wirkt.

Neugier und Keckheit, die typischen Pageneigenschaften, sind ihr eigen. Ohne weitere Umstände liest sie den Brief des Königs und spottet humorvoll über die weißen Nasenspitzen ihrer Verwandten. Ebenso liest sie später den als vertraulich bezeichneten Brief der Hofmeisterin der Tochter Gustav Adolfs. Keck fragt sie ihn nach dem Aussehen seiner früheren Geliebten Eva Brahe [138]) und erhält dafür einen Klaps auf den vorlauten Mund. Der zu Gustels Wesen gehörende Humor tritt im Laufe ihres abenteuerlichen Unternehmens zurück. Ihre Art, aus dem Ernst in ein Lachen überzuspringen, ist ein Charakterzug von des Dichters Mutter und Schwester, die auch sonst einige Züge für die Charakteristik des Pagen hergegeben hat. In Gustel stehen mädchenhaftes Schamgefühl und mannhafte Heldenbegeisterung in Widerspruch miteinander. Ihr plötzliches Erröten verrät ihre inneren Kämpfe, die der König nicht zu bemerken scheint. Unüberlegt hat sie für ihren feigen Vetter die Rolle des Pagen übernommen, wozu sie das Blut ihres Vaters verlockte. Sie liebt den König, von dem sie wachend und schlafend geträumt hat, der ihr tapferes Vorbild ist und an dessen Seite sie ohne Furcht in die Schlacht reitet. Sie ist gar eifersüchtig auf die Königin, die in Naumburg von ihrem Gemahl zärtlich Abschied nimmt [139]). Aus den Worten Wallensteins, der in das schwedische Lager kommt, um Gustav Adolf zu warnen, entnimmt sie, daß ihrem geliebten Herrn Gefahr droht, und da ihre Stimme wie die des Lauenburgers klingt, der sich maskiert dem kaiserlichen Feldherrn als Mörder angeboten hat, und da ihr auch der Handschuh des Reichs-

fürsten paßt, den er im kaiserlichen Lager verloren hat — vielleicht das Unwahrscheinlichste in der Novelle —, glaubt sie, daß von ihr selbst ihrem König ein Unglück drohe. Sie verläßt daher sein Zelt, um sich erst am Tage der Schlacht von Lützen wieder bei ihm einzufinden und mit ihm zu sterben. L. von François hat in einem Briefe an den Dichter die Frage aufgeworfen, warum er gerade in dem Augenblick, wo der Page das böse Vorhaben des Lauenburger ahne und darum doppelt veranlaßt sei, dem geliebten Helden als wachsamer Schützer zur Seite zu stehen, ihn fliehen lasse[140]). Es besteht hier zweifellos eine Schwäche in der Charakterisierung des Pagen. Man kann nicht darüber hinweggleiten, Gustels Seele mache unter dem Einfluß des Königs den Wandel von irdischem Begehren zu himmlischem Verzichten durch, nun fühle sie die Schuld des Betruges, es sei eine Tat der sühnenden Entsagung, wenn sie die Nähe des Königs meide[144]). Von einer „Wandlung" wird man nicht reden können. Gerade aus Liebe verläßt sie den König. Wenn sie nach ihrer Flucht an die Schlacht als das Letzte denkt, so bedeutet das den völligen seelischen Zusammenbruch des jungen Mädchens, das sein unbedachtsam unternommenes Abenteuer bereut und dessen gegenwärtige Lage völlig „verbaut" ist — diesen Ausdruck gebraucht C. F. Meyer gelegentlich von seinem „Pescara". Liebe und Verehrung treiben Gustel schließlich zur Rückkehr, um den König gegen den Lauenburger, von dem ihm, wie sie ahnt, Gefahr droht, zu schützen. Das Wahrheitsbedürfnis, das am erschütterndsten später in der „Richterin" und „Angela Borgia" zum Ausdruck kommt, wirkt auch in ihr. Sie muß sich sagen, daß sie eine „Lügnerin", eine „Sophistin", eine „Verlarvte" ist. Im Tode noch bekennt sie sich ihrem Paten gegenüber als Sünderin. Auch hier taucht das Motiv der Selbstbeschuldigung, der „Lust an der Gerechtigkeit" wieder auf: „Pate, ich habe Dir nicht gehorsamt, ich konnte es nicht — — ich bin eine große Sünderin." Gustel stirbt wie ihre jungen Vorgängerinnen Lucia und Gnade, aber einen anderen Tod, den Opfertod. Sie gehört wie Lukretia Planta in die Reihe der verschlossenen und einsamen Frauen. Gerade ihre einsame Stellung macht den Reiz der, wenn auch an Unwahrscheinlichkeiten leidenden, Novelle aus. Ihr Pate sagt von ihr: „Hast eine Fabel gespielt, was sie auf den Bänken in Upsala ein Monodrama nennen, wenn eine Person für sich mutterseelenallein jubelt, fürchtet, verzagt, empfindet, tragiert, imaginiert und hast Dir Gott weiß wie viel darauf eingebildet, ohne daß eine sterbliche Seele etwas davon wußte oder einen Deut sich darum bekümmerte." Nicht in dem Opfertod, dessen ethisches Moment, wie man mit Köhler[142]) meinen möchte, durch die Liebe des Mädchens zum König durchkreuzt und geschwächt werde, liegt der wesentliche Gehalt der Novelle, sondern in der Schilderung der

Seelenkämpfe des gärenden jungen Mädchenherzens. Mayne meint feinsinnig: „Der erst nur bewunderte und verehrte, dann unbewußt und immer bewußter geliebte Held beherrscht jeden Gedanken und jedes Gefühl des eben achtzehnjährigen Mädchens, das er unwissentlich zum Weib erweckt hat.“ [143]) Gustels Opfertod, dieses Sterben im höchsten Augenblick war dem Dichter ein willkommener Abschluß seiner Novelle. Zu bedauern bleibt freilich, daß der Tod Gustav Adolfs und die tödliche Verwundung seines Pagen nur erzählt und nicht vor Augen geführt wird. Offenbar sollte der Tod Lucias und Gnades nicht wiederholt werden.

Der persönliche Erlebnisgehalt des Pagen ist groß. C. F. Meyer übertrug seine eigene Jugendbegeisterung für den Protestantenhelden Gustav Adolf auf Gustel. Ihre Devise „Courte et bonne“: „Ich wünsche mir alle Strahlen meines Lebens in ein Flammenbündel und in den Raum einer Stunde vereinigt, daß statt einer blöden Dämmerung ein kurzes, aber blendend helles Licht vom Glück entstünde, um dann zu löschen wie ein zuckender Blitz“, faßt nur den Wunsch zusammen, den sie eines Nachts dem betenden König abgelauscht hat, und stellt des Dichters persönlichstes Lebensgefühl dar. Sein Wunsch, im höchsten Augenblick den Tod zu erleiden, hat später in dem wie Goethes Mailied dahinjauchzenden Gedicht „Noch einmal“ seinen verklärten Ausdruck gefunden [144]). In dem Verhältnis des Königs zum Pagen haben besonders seine Beziehungen zu Betsy ihre Spuren hinterlassen. Die Abende, die Gustel bei der Ampel im Zelte des Königs mit Erzählen oder Schachspielen verbringt, erinnern an die Küßnachter und Meilener Jahre der Geschwister. „Die innere Fürsorge des eigenen schwesterlichen Sekretärs wärmte mitbestimmend die zarten Farben dieses Idylls.“ [145])

Die Gegenüberstellung zweier Frauentypen, wie sie uns im „Plautus“ begegnete, kehrt rassenmäßig vertieft in dem Gegensatz Gustels zu Corinna wieder, die nur mittelbar auf die Novellenhandlung einwirkt. Dadurch, daß Gustav Adolf dem Herzog von Lauenburg die Geliebte nehmen will, wird der Reichsfürst in seinem Haß gegen den fremden Herrscher bestärkt, so daß er in der Schlacht bei Lützen heimtückisch seine Waffe gegen ihn richtet. Corinna ist jedoch mehr als eine Episodenfigur. Das uns aus dem „Heiligen“ bekannte Kunstmittel der Motivabwandlung taucht wieder auf. Auch Corinna teilt im schwedischen Lager in verbotener Weise die Gesellschaft eines Fürsten, aber ganz anders als Gustel. Die Wege dieser beiden Frauen kreuzen sich. Gustel sieht die Geliebte des Herzogs die gleiche Sünde wie sie selbst begehen, aber offener. Die Szene, in der sich beide von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen, und Corinna in dem Pagen die Geschlechtsgenossin entdeckt, ist in ihrer Ausführung von besonderer Meisterschaft und wirkt auf Gustel besonders er-

schütternd ein. Daß das Corinnamotiv ebenfalls auf Laube zurückgeht, ist denkbar[146]). In seinem C. F. Meyer wohl bekannten Roman „Der deutsche Krieg“[147]) hält sich der Feldmarschall von Holck nach dem Tode seiner jungen schönen Frau eine Maitresse Susanne, die von schöner weißer Haut, vollem elastischem Wuchs, von katzenartiger Geschmeidigkeit in ihren Körperbewegungen ist und lüsterne blaugraue Augen hat.

In ihrem Aeußeren hat Corinna ihr Vorbild in der dunklen Schönheit von Prosper Mérimées Carmen[148]). Von dieser Zigeunerin heißt es: „Ses cheveux peut-être un peu gros étaient noirs à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau, longs et luisants... C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier. Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain.“ C. F. Meyer gibt seiner Corinna pechschwarze Flechten und dunkle drohende Augen. Ihre „wilde Schönheit“ mißfällt dem König. Ihre buntfarbige Tracht, die von keinem südlichen leuchtenden Himmel gedämpft wird, erscheint unter einem nordischen grell und aufdringlich. Auch eine Andeutung für die Art des Selbstmordes der Slavonierin, die sich die Schlagader durchschneidet, findet sich einige Seiten später bei Mérimée[149]), der auch von der Anhänglichkeit der Zigeunerinnen gegenüber ihren Männern spricht[150]). Corinna zeigt dieselbe Anhänglichkeit. Einzelne Züge der Carmen haben so zweifellos dem Dichter in der Erinnerung vorgeschwebt. Die feine Zeichnung des Charakters und die Schilderung ihrer Gemütsverfassung sind das persönliche Verdienst des Dichters.

Das nur mittelgroße, blutjunge wildwüchsige Mädchen mit dem feinen Hals, dem wohlgebildeten, zierlichen Köpfchen kennt neben ihrem strengen katholischen Glauben nur ihre Liebe zum Lauenburger, der sie aus einer niedergerittenen friedlichen Eskorte weggefangen hat, und von dem sie nicht lassen will. Ihr kleines Gehirn faßt es nicht, daß sie zugunsten der rechtmäßigen Gattin auf den Geliebten verzichten soll. Aufrichtig bekennt sie, daß sie nicht von ihm weichen will, und bestreitet, daß sie die Schamlosigkeit begangen habe, sich in Mannskleidern im Lager umherzutreiben. Ihr kindlicher Verstand malt ihr das Besserungshaus, in das Gustav Adolf sie stecken will, damit sie evangelisch wird, als etwas Schreckliches aus. In ihrer Verzweiflung nimmt sie sich selbst das Leben. Wie allen Frauen südlicher Abstammung hat C. F. Meyer seiner Corinna besondere körperliche Schönheit, lebhafte Bewegungen und eine unbändige Heftigkeit geliehen. Dieses leidenschaftlich erregte, ganz dem Triebleben zugewandte Weib kann wohl halb wahnsinnig dem Pagen zurufen, er möge sie töten und der Lust und dem Elend ein Ende machen, weicht aber doch der Mündung des Pistols aus.

In Bezug auf die Frauengestalten ist für die Novellentechnik des Dichters neu, daß die Trägerin des abgewandelten Motives in Beziehung zur Trägerin des eigentlichen Novellenmotives gebracht wird und deren Handlungsweise und Gemütsstimmung beeinflußt.

Frau von Maintenon — Herzogin Boufflers — Mirabelle Miramion — Gräfin Mimeure.

(„Das Leiden eines Knaben", 1883.)

Von dem „Leiden eines Knaben" sagte C. F. Meyer, es enthalte mehr, als überhaupt jemand ahne, Stimmungen seiner Jugendzeit [151]). Das zeigen auch die Frauengestalten der Novelle. Von ihnen ist Frau von Maintenon geschichtlich. Die Marschallin Boufflers, die Mutter des Novellenhelden Julian Boufflers, und die Gräfin Mimeure sind erfunden. Der Familienname der Mirabelle Miramion ist geschichtlich; für sie und ihre Mutter liegen Anregungen in den Memoiren St. Simons vor, der dem Dichter die Fabel der Novelle bot [152]).

Die „Fasson", um sein eigenes Wort zu gebrauchen, mit der Frau von Maintenon nach L. v. Rankes französischer Geschichte als ein getreues Abbild ihrer Zeit lebendig vergegenwärtigt und in Verbindung mit den Ereignissen der Novelle gebracht wird, macht auch diese geschichtliche Persönlichkeit zu seiner eigenen dichterischen Schöpfung. Sie ist das Weib des alternden Ludwig XIV. Der trotz ihrer Jahre die Grazie nicht verlierenden Frau mit dem leicht gezeichneten Doppelkinn sind die sanfte, zarte Haut und das feine Profil verblieben. Ihre dunklen, mandelförmigen, sanft schwermütigen Augen verraten Klugheit. Ranke schildert sie: „Von dem Reiz der Sinnlichkeit kann bei ihr nicht die Rede sein, aber sie konnte noch immer als eine schöne Frau gelten, man bemerkte es als eine ihrer Eigenschaften, daß man nie eine Veränderung an ihr wahrnahm." [153]) Auch C. F. Meyer scheidet in ihrem Verhältnis zum König jede Sinnlichkeit aus. Die zarte Frau schmiegt sich in ihre drei bis vier Röcke, als der luftbedürftige und für die Witterung unempfindliche König das Fenster ihres Zimmers öffnet, in dem Fagon, der Leibarzt, die Novelle erzählt. Die beiden Zuhörer sitzen, wie Ranke es einmal schildert: „In ein paar Lehnstühlen nebeneinander sitzend, pflegten sie der Unterredung, welche stundenlang anhielt; der König schien kein größeres Vergnügen zu kennen als das, mit ihr zu sprechen." [154]) Frau von Maintenon ist die allmächtige, über den König gebietende, große Dame, vor der sich alles beugt, und die verkörperte Vornehmheit des Hofes. „Hübsch bequem und gelassen" soll Fagon seine Geschichte erzählen.

Manche Einzelheiten für die kunstvolle Schilderung ihres Charakters sind Ranke entnommen worden[155]), so ihre lehrhafte Art, ihre leise Frömmelei und ihre Stiftung von St. Cyr, ein Gegenstück zu der Jesuitenschule, in der Julian Boufflers erzogen wird. Ihr Aufsteigen am Hofe des Königs, wie C. F. Meyer es bei Ranke in psychologisch feiner Weise geschildert fand, wird mit ganz ähnlichen Gedankengängen in der Novelle wiedergegeben[156]): „Dienstfertig und einschmeichelnd, unentbehrlich, dabei voller Grazie trotz ihrer Jahre, hatte die Enkelin des Agrippa d'Aubigné einen lehrhaften Gouvernantenzug, eine Neigung, die Gewissen mit Autorität zu beraten, der sie in ihrem Saint-Cyr unter den Edelfräulein, die sie dort erzog, behaglich den Lauf ließ, die aber vor dem Gebieter zu einem bescheidenen Sichanschmiegen an seine höhere Weisheit wurde. Dergestalt hatte, wenn Ludwig schwieg, auch sie ausgeredet." Im Laufe der Erzählung treten einige ihrer Charaktereigenschaften hervor: Ihre Rücksichtnahme auf den König und ihre Abneigung gegen die Jesuiten, aus der sie kein Hehl macht und denen sie gerne einen Streich spielt, weil sie ihrer Heirat mit dem König entgegen waren. Sie wird rührselig und seufzt, als sie an ihre „süße Blondine", die erste Gattin des Herzogs Boufflers, erinnert wird. Als sie noch um ihr Aufkommen am Hofe zu kämpfen hatte, hatte eine innige Freundschaft zwischen ihr und Julians Mutter bestanden, die ihr zum Unterschied von den mißgünstigen und feindseligen Hofdamen eine aufrichtige Freundin gewesen war. Nach deren Tode hat sie sich Julians angenommen. Auch diesen Zug der Menschlichkeit, der Fürsorge für andere, streift Ranke[157]).

An der von C. F. Meyer völlig frei erfundenen Herzogin Boufflers tadelt d'Harcourt, sie habe, wenn sie von ihrem Gatten spreche, nicht die Haltung einer großen Dame des 17. Jahrhunderts: „La maréchale de Boufflers n'a point en parlant de son époux l'allure d'une grande dame du XVII. siècle."[158]) Sie sollte aber gerade im Gegensatz zu den Frauen der damaligen Gesellschaft gezeichnet werden. Sie schildert ihr Verhältnis zum Gatten und sich selbst mit den Worten: „Wenn ich in der Gesellschaft schwieg oder meine Rede auf das Nächste beschränkte, um nichts Unwissendes oder Verfängliches zu sagen, so war ihm das gerade recht, denn eine Witzige oder Glänzende hätte ihn nur beunruhigt." Sie ist eine rührende Schönheit mit aschblondem Haar, einfachen, lieblichen Gesichtszügen, seelenvollen Augen und von anmutigem Wuchs. Dem König hat sie einst flüchtig gefallen. Selbst Fagon, dessen Aufmerksamkeit und Mitleid sie einst bei einer Aufführung von Molières „Eingebildetem Kranken" erregt hatte, bekennt, daß er, wenn er je ein Weib geliebt habe, für diese Frau sein Leben hingegeben haben würde. In ihr hat C. F. Meyer seiner eigenen Mutter, die ihm schon im „Engelberg" als Vor-

bild seiner Angela vorgeschwebt hatte, ein ergreifendes Denkmal gesetzt. Die Worte der gerührten Maintenon: „Sie war ein Wunder der Unschuld und Herzenseinfalt, ohne Arg und Falsch, ja ohne den Begriff der List und Lüge", gelten auch von Betsy Meyer-Ulrich. Sie war wie die Marschallin eine feine, zartgliederige Natur von schwankender Gesundheit und mußte körperlich und seelisch viel leiden. Des Dichters Mutter pflegte von sich zu sagen, sie habe ein trauriges Herz, aber einen heiteren Geist[159]). Auch über der zarten Gestalt von Julians Mutter liegt ein Hauch von Wehmut. Kurz vor ihrem Tode läßt sie Fagon zu sich kommen und erklärt ihm, sie habe nur noch eine Sorge, ihren Knaben, dem sie ihre Unbegabtheit vererbt habe. Ihn empfiehlt sie sterbend der Fürsorge des Arztes, der den in Tränen Aufgelösten am Totenbette seiner Mutter erblickt. Nach seiner eigenen seelischen Veranlagung schildert sich C. F. Meyer, der „Szenen" haßte und den tiefsten Schmerz in sein Inneres zurückdämmte, in Julian. Er wirft sich nicht verzweifelt über seine gestorbene Mutter und berührt nicht ihren entseelten Mund, sondern küßt ihre Hand. In der liebenden Fürsorge für ihren Sohn ähnelt die Herzogin Boufflers des Dichters Mutter, wie sie uns so rührend und schlicht aus dem von d'Harcourt herausgegebenen Briefwechsel entgegentritt. Es ist bezeichnend, daß gerade die mit so viel Liebe gezeichnete Gestalt der ersten Herzogin Boufflers, die zwar nicht die außerordentliche Begabung Betsy Meyer-Ulrichs hat, erfunden ist und nicht den Erinnerungen St. Simons entstammt, der nur eine Tochter des Marschalls Grammont als die Gattin des Herzogs kennt.

Eine andere Gestalt, die ebenfalls auf persönliche Erlebnisse und Stimmungen des Dichters zurückgeht, ist Mirabelle Miramion, deren Familienname bei St. Simon zu finden ist.[160]) Auch ihre Erziehung, die von ihrer Mutter, einer Précieuse, die einem poetischen Garten in Dijon vorsaß, geleitet wurde, ist eine Tragödie wie die des Julian Boufflers. Fagon ist verblüfft über die schwülstigen Worte und Redensarten, mit denen ihn das junge Mädchen anredet, dessen natürlicher Geschmack durch die ihm angelernte Ausdrucksweise des wailand Fräuleins von Scudéry gründlich verdorben ist. Als die Gräfin Mimeure, ihre Tante, ihr die gespreizten provinzialen Phrasen verbietet und ihr über diesen Tadel eine Träne über die Wange rieselt, ergreift Julian, der sie nicht leiden sehen kann, ihre Partei und verteidigt sie. Schon als sie einst von seinen Freunden wegen ihrer langen Sätze und gelehrten Ausdrücke verspottet und gequält wurde, „schön ausgedrückt, Fräulein Mirabolante" und sie in strömende Tränen ausgebrochen war, hatte er sich auf ihre Seite gestellt. Die „Mißhandelte" heißt Mirabelle hier geradezu mit verstärktem Ausdruck in der Buchfassung. Es ist das immer und immer wiederkehrende

Motiv in C. F. Meyers Novellen, daß das schöne und leidende junge Mädchen Mitleid und Liebe findet. „Man hat sie mit dem Geist gequält, sie weinte, und da faßte ich ein Vertrauen, auch gleicht sie meiner Mutter.“ Mit diesen Worten erklärt Julian die Entstehung seiner Neigung. In Gesellschaft zeigt sich die Geziertheit des schüchternen Mädchens, das im Umgang mit dem jungen Boufflers ganz natürlich und einfach ist. An der Tafel in Versailles setzt ihr der siebzigjährige Villeroy mit seinen Geckereien zu. Von ihm aufgefordert, ihre Meinung über die Körperstrafen im Heere zu äußern, spricht sie, in ihre alte anerzogene Gewöhnung fallend ein Wort, das gerade aus ihrem Munde auf den durch die ungerechte Züchtigung der Jesuiten körperlich und seelisch gebrochenen Julian niederschmetternd wirken muß: „Körperliche Gewalttat erträgt kein Untertan des stolzesten der Könige. Ein so Gebrandmarkter lebt nicht länger.“ Der galante Villeroy klatscht ihr zu dieser Aeußerung Beifall. Ihre Worte werden dem jungen Boufflers zum Schicksal. Das Fieber wirft ihn auf das Krankenbett und verzehrt seinen geschwächten Körper. Von dem Kuß, den sie ihm kurz vor seinem Tode auf die dürren Lippen drückt, spürt er nichts mehr.

Wir gehen nicht fehl, wenn wir das Vorbild von Mirabelle in Marie Burckhardt, der Enkelin von David Heß, sehen, die im Sommer ihre Tante in Zürich zu besuchen pflegte. Adolf Frey erzählt, daß C. F. Meyer in der Zeit seiner Jugenddumpfheit das „Schwänlein“, wie er das schöne Mädchen nannte, oft von einem Fenster aus in einem schmalen Garten gemessen und zierlich spazierengehen sah. Als der schüchterne Dichter sie später näher kennen lernte, fand er keine Gegenliebe. Die Novelle hat dies Erlebnis anders dargestellt. Hier finden sich die beiden jungen Menschen in ihrer Neigung. Mirabelle, die zwar älter und größer als Julian ist, ist noch fast ein Kind. Die glockenhelle, zu Herzen gehende Stimme aus dem lenzfrischen Munde des kaum erwachsenen Mädchens mit den großen blauen Augen klingt kindlich.

Wie aus der Novellentechnik hervorgeht, ist die Gräfin Mimeure, die Tante Mirabelles, erfunden, und zwar als Gegenstück zu Fagon in ihrer Eigenschaft als Behüterin ihrer Nichte und als Original im Gegensatz zum Tiermaler Mouton, dem Freunde Julians. Sie ist eine allerdings vornehmere Wesensverwandte des Brigittchen von Trogen. Fagon hat sein Wohlgefallen an der witzigen und purzligen Alten, die mit ihren Runzeln nicht den Schönheitssinn des Königs beleidigen will und, wie er selbst, an einem Krückstock humpelt. Ein kräftiger Sinn für das Lächerliche zeichnet sie aus. Ueber den Père Amiel, an dessen „Weltnase“ sie denken muß, so oft sein Name fällt, bricht sie in ein so tolles Gelächter aus, daß sie das Zwerchfell schmerzt und sie sich den wackelnden Bauch halten muß. Entschlossen droht sie Fagon,

trotz ihrer Runzeln und Falten zum König nach Versailles zu gehen, wenn er nicht Julian aus den Händen der Jesuiten befreie.

Obgleich die Frauengestalten im „Leiden eines Knaben" hinter Julian Boufflers zurücktreten, zeigt auch diese Novelle die stets wachsende Geschicklichkeit C. F. Meyers in der Schilderung der Frau. Die Rolle der Gräfin Mimeure ist ähnlich der der Herzogin Rohan im „Jürg Jenatsch". Sie bringt einen humoristischen Ton in die Novelle hinein und mildert damit die tragische Stimmung. Frau von Maintenon, die ungekrönte Königin von Frankreich, setzt die Reihe der der Geschichte entnommenen Fürstinnen fort. Ueber sie führt der Weg von der Herzogin Rohan und der Königin Ellenor zu Vittoria Colonna, der Marchese von Pescara und Lukrezia Borgia, der Herzogin von Ferrara. Mirabelle Miramion gehört zu dem Typus der leidenden jungen Mädchen. Mit der Herzogin Boufflers taucht ein neues Motiv auf, das in den späteren Novellen von größerer Bedeutung für die Entwicklung der Handlung wird: Mutter und Kind.

Diana Pizzaguerra — Antiope Canossa — Olympia Canossa.

(„Die Hochzeit des Mönchs", 1883.)

In der „Hochzeit des Mönchs" verknüpft C. F. Meyer zwei schon früher von ihm behandelte Motive, die Fabel vom Verlobungsbruch des Buondelmonte an einem Mädchen aus dem Geschlechte der Amidei (behandelt in der Ballade „Der Mars von Florenz", die in den „Alpenrosen" 1857, darauf in den „Romanzen und Bildern" 1869 erschien) und das Klosterproblem, für dessen besondere Ausgestaltung Anregungen in Raumers „Geschichte der Hohenstaufen" vorliegen[161]) und das hier zum letzten Male auftritt. Während die Ballade die schicksalsmäßige Aufeinanderfolge von Verbrechen und Strafe, symbolisch verkörpert in der Bildsäule des falsch und grausam lächelnden Mars, herausarbeitet, wird in der Novelle das Motiv des Verlobungsbruchs dem Klosterproblem völlig untergeordnet. Einzelheiten der Ballade, deren Quelle letztlich Machiavellis florentinische Geschichte ist, sind in die Novelle übernommen worden. Aus dem Jüngling Buondelmonte ist der Mönch Astorre Vicedomini geworden, der die Verlobte seines in der Brenta ertrunkenen Bruders heiraten soll, damit das Geschlecht nicht ausstirbt. Der Schauplatz der Handlung wird von Florenz nach Padua verlegt, nicht nur, weil der Dichter für seine leidenschaftliche Erzählung der „explosiven Luft des Paduas Ezzelinos da Romanos" bedurfte, sondern weil Padua auch die Stadt des heiligen Antonius ist. Die Amidei, mit der sich Buondel-

monte vermessen brüstet, tritt in der Ballade nicht sehr hervor, ebenso wenig die Donati, zu deren Gunsten er seine Verlobte verschmäht. C. F. Meyer lag es eben in der Ballade hauptsächlich an der straffen Durchführung des Motivs. In der Novelle, die in ganz eigenartiger Weise das Motiv des Mannes zwischen zwei Frauen behandelt, wird dagegen besonderes Gewicht auf die Charakterschilderung der Personen gelegt. Die Mutter der Donati, Olympia Canossa, wie sie in der Novelle jetzt mit Namen genannt wird, zeigt nicht frech ihre schöne Tochter, wie in der Ballade, und veranlaßt dadurch den Jüngling, seine Braut zu verlassen, sondern in Astorre, der nur ungern seinen Mönchsstand aufgegeben hat, erwacht die Neigung zu Antiope Canossa, als sie sich vor ihre Mutter stellt und den Schlag der jähzornigen Diana auffängt, mit dem diese die Schmähung ihrer Mutter rächen will. Das unwürdige Verhalten Olympias, die auf dem Verlobungsfest des Mönches die Schönheit der Braut zugunsten ihrer Tochter herabsetzt, wird mit ihrem durch trübes Geschick verursachten Wahnsinn begründet. In der Ballade begehrt Buondelmonte die neue Geliebte von der Mutter; in der Novelle ist es mehr ein „willenloses Ineinandergleiten". „Es scheint, daß die Dinge mehr über den Mönch kommen, als daß er sie tut." [163]) C. F. Meyer spricht einmal davon, daß er in der Hochzeit des Mönchs etwas „shakespeariere" [164]). In der Tat haben Shakespeares „Romeo und Julia" und „Hamlet" mehr auf die Darstellung der übermächtigen Liebesleidenschaft eingewirkt, als die Paolo-Francescaepisode aus Dantes „Göttlicher Komödie" [165]). Das unberechenbare Schicksal gewährt den Liebenden nur ein kurz währendes Glück. An die Stelle der Parteikämpfe, wie sie uns in der geschichtlichen Quelle, in der Ballade und Shakespeares Drama begegnen, tritt in der Novelle der hamletartige Schluß, die „Töterei" [166]).

Diana und Antiope haben außer ihren geschichtlichen Vorbildern [167]) Vorgängerinnen in den beiden Frauengestalten einer ungedruckten Erzählung C. F. Meyers, „Clara von Rochefort", die nach A. Freys Aussage [168]) auf das Erlebnis einer dem Dichter nahe stehenden Frau zurückgeht, so gut wie die „Richterin", die sich diesem Erlebnis teilweise enger anschließt. Genaueres ist über dieses Erlebnis jedoch nicht festzustellen. In dieser Erzählung stehen sich ebenfalls zwei Frauen als Nebenbuhlerinnen gegenüber, die Schwestern Clara und Franziska Rochefort. Der Graf, von dem Clara sich geliebt glaubt, verschmäht sie und hält schließlich bei ihr um die Hand ihrer um 10 Jahre jüngeren Schwester an. — Was die geschichtliche Quelle an einzelnen Zügen für die Schilderung der Frauengestalten bot, ist völlig belanglos. Die Schönheit der Donati, die an Herkunft und Mitgift der Amidei nicht nachstehe, wird gerühmt.

Von Diana Pizzaguerra sagt Dante, der Erzähler der Novelle: „Deutschland und Welschland hatten zusammen als gute Schwestern diese große Gestalt gebaut.“ Trotz dieser Aeußerung und trotz ihres symbolischen Namens ist Diana in ihrer Erscheinung und ihrem Charakter wesentlich auf das Germanische stilisiert. Ezzelino meint von ihr, als sie in ihrem Jähzorn Antiope geschlagen habe, habe der Mönch sich von ihr abgewandt, weil er eine Barbarin in ihr erblickte. Im Gegensatz zur Romanin Antiope erscheint die Germanin, der Olympia vorwirft, sie sei ein kaum aus dem Rohen gehauenes Stück Marmor, eine verpfuschte Riesin, die Gott stümperte, als er noch Gesell war, nicht als die feingliederige, zarte Schönheit, sondern als eine kräftige, fast derbe, aber doch edle Gestalt, die in ihrem Aeußeren Gertrude im „Plautus“ gleicht. Wie diese hat sie dichte blonde Flechten und blaue Augen und eine tiefe wohlklingende Stimme. Ihre vom Volke bewunderte große Gestalt und die in ihren Augen liegende Redlichkeit haben ihr die stille Neigung eines Germanen zugezogen. Ihr gemessen schreitender Gang und ihre finsteren Brauen — beides hat sie mit Stemma in der „Richterin“ gemeinsam — deutet auf einen herben, strengen, unbestechlichen Charakter und nachdrückliche Willenskraft. Unbedingte Aufrichtigkeit zeichnet sie aus. Dem Mönche, der, dem Drängen seines Vaters folgend, seinem ihn nicht beglückenden Gelübde untreu geworden ist, erklärt sie, er werde an ihr ein gutes und gehorsames Weib besitzen, er solle ihr aber besser die Treue halten, als dem Kloster. Sie sei jähzornig, wenn man ihr Recht und Ehre antaste, und darin peinlich, daß man ihr nichts versprechen dürfe, ohne es zu halten. Ueber diese bündige Rede und Sachlichkeit ist Astorre, der die Frauen bisher nur als die zarten Erscheinungen der Legende kennt, verwundert. Das Geständnis der Liebe bringt sie nicht über die Lippen, ebenso wenig wie ihr Bruder Germano. Mit deutscher Wahrheitsliebe und Einfachheit verbindet sich in ihrem Charakter südlicher Jähzorn. Ihr Stolz empört sich, als die wahnsinnige Olympia Canossa ihre Mutter schmäht. In leidenschaftlicher Aufwallung schlägt sie nach ihr, empfindet aber nach ihrer unüberlegten Tat Reue und Scham. Sie verwünscht ihren Jähzorn und bricht in Tränen aus. Dieser weiche Gemütszug, wie ihn C. F. Meyer besonders gerne seinen Personen von hartem, oftmals schroffem Charakter leiht, wird weiter ausgeführt. Während ihr reicher und hartherziger Vater geizig ist, ist sie freigebig und leutselig. Auf der Straße küßt sie die zerlumptesten Kinder. Daß man Versprechungen durch Geld ablösen kann, daß sie zugunsten einer anderen auf den Verlobten, dessen Leidenschaft sich der geschlagenen Antiope zugewandt hat, verzichten soll, versteht Diana nicht. Ganz anders als das Verhalten Corinnas im „Pagen“, die sich von ihrem Geliebten nicht trennen will, wird hier die Auffassung der Germanin be-

gründet. Ihr Vater, der nach dem Vergleichsvorschlag Ezzelinos auf die Verbindung seiner Tochter mit Astorre gegen die Abtretung seiner Bergwerke verzichtet, hat in Dianas Auffassung die Ehre seines Kindes um ein paar Erzklumpen verschachert. Sie hält sich nicht für wert, daß die Sonne sie länger bescheint, und will ins Kloster. Auf dem Hochzeitsfeste des Mönches mit Antiope, auf dem sie als Göttin Diana erscheint, ersticht sie mit ihrem Pfeil ihre Nebenbuhlerin, die ihr zur Sühne für das gebrochene Versprechen ihres Gatten den Verlobungsring vom Finger ziehen soll.

L. von François hat an Dianas Charakter und dem Schluß der Novelle Anstoß genommen. Ihr erschien die Rede Dianas vor der Verlobung mit dem Mönche zu ausführlich. „Es würde mehr der menschlichen Logik entsprechen, wenn auch nicht der weiblichen Natur, wenn Diana die Rache, die ihr Vater und Bruder versagen, persönlich ausübe, aber nicht an dem verhältnismäßig schuldlosen und beschimpften Weibe, sondern an dem Verräter; das wäre ein dem Todesstreich der Lukretia Planta ähnliches Motiv gewesen. Der armen Antiope wäre dann freilich das Ende der Julia übrig geblieben, damit wäre der an Hamlet erinnernde Wechselmord Astorres und Germanos fortgefallen.“ [169]) Offenbar wollte sich C. F. Meyer nicht wiederholen. Ihm lag besonders an der Gegenüberstellung der beiden Frauengestalten, zwischen die der Mönch gestellt ist. Diana, die Barbarin, ist nicht das Renaissanceweib, das man wegen ihrer großen Leidenschaft gerne in ihr hat sehen wollen [170]), eben weil sie sich nicht an ihrem Verräter, sondern an ihrer schwachen Nebenbuhlerin rächt. Ihre Rache ist die des „Kindes der Treue“, das den Gegenstand der Verwirrung des haltlosen Mönches beseitigt, aber nicht die boshafte bella vendetta im Sinne der Renaissance.

Von ebenso vornehmer Abstammung wie Diana Pizzaguerra ist die fünfzehnjährige Antiope Canossa, die der zarten Gnade im „Heiligen“ ähnelt. Ihre Schönheit besteht nicht in überragender Gestalt, in Ehrfurcht gebietenden Blicken und großen Gebärden. Neben seiner hochgewachsenen Schwester erscheint sie Germano als zierliche Puppe. Mit Corinna teilt sie den geschmeidigen Leib, der die romanische Abstammung verrät, mit Gnade das zarte, herzige Haupt, die weiße Farbe von Stirn und Nacken und den schlanken Hals. Aus ihren seelenvollen Augen blickt die Angst, aber auch flammender Zorn. Von Diana unterscheidet sie sich durch den lispelnden Klang ihrer Stimme. Aus einem einzigen Wesenszug, der Liebe, ist ihr ganzes Verhalten in der Novelle zu erklären. Sie ist das liebende, zum Weibe erwachende Mädchen. Mit einer in Astorre bei Erwähnung ihres Namens aufsteigenden Erinnerung wird sie eingeführt. Tiefes Mitleid hat den Mönch einst erfaßt, als die damals Zwölfjährige ihrem auf den Richt-

platz geführten Vater zusprang und ihren Nacken neben dem seinen auf den Richtblock legte. Dante nennt sie die junge Märtyrerin der Kindesliebe: „Tat es das Unerhörte ohne Besinnung und Ueberlegung aus überströmender Kindesliebe? Wollte es einfach mit ihm sterben?“ Als sie sich beherzt vor ihre Mutter stellt und den Streich Dianas auffängt, ergreift den Mönch abermals tiefes Mitleid, das sich in Liebe zu dem geschlagenen, leidenden Mädchen wandelt. Er geleitet sie nach Hause. Von dem, was beide unterwegs gesprochen haben, erzählt Dante trotz des Wunsches seiner Zuhörer nicht. Er gibt, wie bei König Heinrich im „Heiligen“ nur die Gebärde des Zurückkehrenden. Astorre frohlockt und ist berauscht wie der weintrunkene Narr. Auch Antiope ist es zum Bewußtsein gekommen, daß sie und Astorre zusammengehören. Sie grübelt nicht darüber, ob sie geliebt wird, sie weiß es. Daß sie mit ihrer Liebe ein Unrecht an Diana begeht, dessen ist sie sich nicht bewußt, denn sie hat, wie auch Corinna im „Pagen“, kein Gewissen und Selbstbewußtsein mehr. So weist sie die Werbung Germanos zurück, der das Unrecht seiner Schwester wiedergutmachen will. Der verschlossene Krieger, der eine nüchterne und wenig auf das gefühlsmäßige eingestellte Auffassung von der Frau hat, findet nicht die rechten Worte und fordert Astorre auf, für ihn zu sprechen. Als er barsch eine klare Antwort fordert und eine Absage erhält, verläßt er den Palast der Canossa. Darauf sinken sich die beiden Liebenden wortlos in die Arme. Auch über diese Szene eilt Dante in seiner Erzählung schnell hinweg. Ein feiner Priester, der die Totenmesse für den Grafen Canossa liest, dessen Todestag sich zum dritten Male jährt, segnet das Paar ein. Die Liebe macht Antiope stark. Sie wirft sich vor ihren von der Menge auf dem Wege zum Tyrannen Ezzelin geschmähten und bedrohten Gatten, dabei zerreißt der Schleier und entblößt ihr liebliches Antlitz, das das Volk entwaffnet. Vergebens sträubt sie sich gegen die Bedingung Dianas, ihr auf der Hochzeit den Verlobungsring vom Finger zu ziehen, mit der Begründung, sie wolle sich nicht erniedrigen. Ihr Gatte duldet auch nicht, daß sie mit einer Dienerin, die diese Rolle übernehmen soll, die Kleider tauscht. Antiope hat das Los ihrer jungen Vogängerinnen: Sie stirbt auf tragische Weise in jugendlichem Alter wie Lucia und Gnade.

Neben Diana und Antiope tritt Olympia Canossa zurück. Von dem Tage an, an dem Ezzelino ihren Gatten hinrichten ließ, und sie sich in wildem Schmerz und Verzweiflung aus einem Fenster auf die Straße stürzte, ist ihr Geist verwirrt. Ein ähnliches Motiv konnte C. F. Meyer bei seinem bewunderten Novellisten Prosper Mérimée finden. Auch die Grisette Arsène Guillot, die für ihre kranke Mutter vergebens ein Gelübde getan hat, und im Leben völlig verlassen dasteht, stürzt sich in ver-

zweifelter Lage wie wahnsinnig aus dem Fenster (Que'est-ce que cela veut dire? Se jeter par la fenêtre comme une imbécile! A-t-on jamais vu une tête comme celle de cette fille là?") [171]). Olympia vernachlässigt ihre vornehme Kleidung, ihr Haar wird grau, und sie altert vor der Zeit. Aus ihren seltsam blickenden Augen und aufgeregten Mienen spricht der Wahnsinn, der sich auch in ihrem unsteten Reisen von ihrem verödeten Stadtpalast auf ihre Landgüter und zurück zeigt. Sie ist die Unheilstifterin wie die Gattin Heinrichs II. im „Heiligen", nicht aus Eifersucht, sondern aus getäuschter hochmütiger Hoffnung und trügerischer Liebe zur Tochter. Auf der Verlobung Astorres mit Diana führt sie die häßliche Szene herbei, so daß sich alle Anwesenden von der Mutter abwenden, die mit empörenden Worten und Gebärden die Schönheit ihrer Tochter preist und sie wie eine Kupplerin preisgibt. Die Gräfin ist aber keineswegs ein unedler Charakter. Als sie am Abend der vergeblichen Werbung Germanos ihre Tochter mit dem Mönch zusammenfindet und als Wahrheit sieht, was die ausschweifende Einbildungskraft ihr als Wunschbild vorgegaukelt hat, empfindet sie nicht, daß sie nun an der jähzornigen Diana gerächt ist, der eine bittere Enttäuschung bevorsteht; in ihr überwiegt die einfache mütterliche Freude, Antiope glücklich zu sehen. In einem lichten Augenblick fragt sie Astorre, ob er ihre Tochter wirklich liebe, und führt beide zur Einsegnung in die Palastkapelle. Dann aber verirrt sich ihr Geist aufs neue, sie glaubt sich von Ezzelino verfolgt und begehrt nach ihrer Sänfte, um aufs Land zu eilen.

Während die wahnsinnige Olympia Canossa eine besondere Stellung unter den Frauengestalten einnimmt und nur in ihrer Mutterliebe zur Marschallin Boufflers im „Leiden eines Knaben" und zu Stemma in der „Richterin" gestellt werden kann, schließen sich Diana und Antiope einigen Frauengestalten der früheren Novellen an, die ehrliche, herbe Diana, die stilisierte Germanin, an Gertrude im „Plautus" und Antiope an die Reihe der zarten, unschuldig leidenden Frauengestalten Lucia—Gnade—Hilde—Mirabelle. C. F. Meyer hat seine Frauen später nicht wieder in einen so feindlichen Gegensatz gebracht, der erst mit dem gewaltsamen Tod der einen durch die andere aufhört. In Antiope und Astorre hat er mit überzeugender Wahrheit und shakespearischer Gestaltungskraft die über alle Schranken sich hinwegsetzende tragisch endende Liebe dargestellt.

Stemma — Palma novella — Faustine.
(„Die Richterin", 1885.)

Die „Hochzeit des Mönchs", in der C. F. Meyer seine Novellentechnik an der Erzählungsweise Dantes darlegt, enthält

in bezug auf die Frauengestalten wenig persönlich Erlebtes. Es ist, als wolle der Dichter, über alle Darstellungs- und Stilmittel der Erzählungskunst verfügend, in dieser raffinierten Rahmennovelle ein virtuoses Meisterstück seines großen Kunstverstandes geben. Die einfacher gehaltene „Richterin" bringt dagegen unendlich viel an persönlichen Stimmungen und Erlebnissen. Auch für die Art der Erfindungsgabe, der Verwendung von Quellen und Vorbildern ist gerade diese Novelle aufschlußreich, in der sich in glücklichster Weise Erlebtes, Erlesenes und Erfundenes zum wunderbar geschlossenen Kunstwerk verbindet.

In der „Richterin" behandelt C. F. Meyer das Problem des Gewissens, das in seiner Gedankenwelt und in seinem künstlerischen Gesamtschaffen eine so große Rolle spielt und eigentlich immer in Verbindung mit einer Frau erscheint. Mit keinem seiner Stoffe hat er so sehr gerungen, wie mit dem dieser Novelle. A. Frey teilt mit, er habe geäußert, er vermöge nicht mehr zu sagen, wie viele Metamorphosen sie durchgemacht habe[172]). „Die Handlung verlegte er ursprünglich auf eines der Schlösser von Bellenz, dann nach Korsika, hierauf nach Sizilien, bis er sich am Ende für die Gegend der Via Mala entschied, und jedesmal war mit dem Ortswechsel auch einer der Jahrhunderte verbunden."[173]) Das packende Balladenmotiv der Frau, die ihren Gemahl ermordet, weil sie die Geliebte eines anderen ist, reicht im Schaffen des Dichters weit zurück. Der Keim zur Fabel der „Richterin", die frei erfunden ist, liegt vor in der Gestalt von Juttas Mutter in Engelberg, nicht in der Gestalt Juttas, wie Betsy meinte, die davon spricht, ihr Bruder habe es bedauert, aus der ins Kloster gezwungenen Jutta kein Menschenschicksal gebildet zu haben[174]). Es handelt sich um die Verse:

„Vernimm, dich hat in Lust verloren
Ein frevelmütig Weib geboren,
Die prächtig auf der Burg gelebt,
Die über'm Schächental geschwebt.
Zu eigen ward ihr dieses Tal
Kraft ihres angestammten Rechts.
Ermordet hat sie den Gemahl
Und ward die Buhle ihres Knechts."[175])

Aehnliches hat im „Plautus" die Herzogin Amalaswintha, die Stifterin des Klosters verbrochen. Gertrude sagt von ihr: „Sie war eine große Sünderin, mit dem Giftmord ihres Gatten beladen, aber so hoch, daß die weltliche Gerechtigkeit ihr nichts anhaben durfte. Da rührte Gott ihr Gewissen und sie geriet in große Nöte, an dem Heil ihrer Seele verzweifelnd." Die beiden Kapitel des Richterinfragmentes, die auf Sizilien zur Zeit des Staufers Friedrichs II. spielen, bilden die unmittelbare Vorstufe der end-

gültigen Novelle[176]). Hier sind schon wesentliche Züge der Novellenhandlung vorhanden. Die durch den Tod ihres Gatten vereinsamte Herzogin von Enna — so heißt hier die Richterin, — daran gewöhnt, zu untersuchen und Recht zu sprechen, will dem Kaiser ihre Blutgerichtsbarkeit nicht abtreten. Ihr Gatte, der kaiserliche Seneschall Wulfrin, ist vor 15 Jahren auf merkwürdige Weise gestorben, als ihm die Gattin den Becher zum Willkomm kredenzte. Petrus Vinea, der kaiserliche Kanzler, hat wegen ihrer hohen Stellung keine genaueren Nachforschungen anstellen können. Der Verdacht regt sich, wenn sie selbst in ihrem Enna etwas Todwürdiges begangen hätte, dann wäre sie sehr unklug, ihre hohe Gerichtsbarkeit aus den Händen zu geben. Die „nächtlichen Flechten" und die „dunklen, verborgenen Augen" Stemmas begegnen uns schon hier bei der sizilischen Herzogin. Auf die Frage, warum sie ihren Gatten getötet haben könnte, antwortet das Fragment nicht. Mit dieser Fabel verbindet C. F. Meyer das schon verwandte Motiv der „Buhlschaft mit dem Knecht". Das Verbrechen der Richterin wird offenbar durch Verwendung des Motives der vermeintlichen Geschwisterliebe, das wir auf Anregungen L. von François' zurückführen, wie aus Briefen hervorzugehen scheint. Im Juni 1881 antwortet sie dem Dichter auf einen Brief, in dem er ihr Auskunft über seine persönlichen Verhältnisse und seine Schwester Betsy gibt: „Ein seltenes Glück, die Geschwisterliebe, die wahre, reine, begierdelose ist mir gar seltsam vorgekommen; will sagen: dauernd. Das frühe Naturband lockerte sich und löste sich am eigenen Herd."[177]) Der Novellenplan wird im November desselben Jahres Rodenberg mitgeteilt: „Die Dichtung: Eine leidenschaftliche Fabel, ein Viererspiel (der Staufe Friedrich II. und eine gewaltige Normannin, daneben zwei junge Leute, in Liebe und Haß sich begegnend) ist durchaus dramatisch gedacht."[178]) In einem Briefe vom Oktober 1882 berührt L. von François abermals die Geschwisterliebe: „Und was muß Ihre Schwester für ein Wesen sein, daß Sie ihr solche Strophen widmen konnten! Die Freundschaft zwischen Geschwistern, die antike Liebe der Gleichgeborenen ist ja die seltenste Herzenskraft in unserer Zeit und Zone."[179]) Das literarische Vorbild für die Geschwisterliebe bot sich dem Dichter in Ovids Erzählung von Byblis und Kaunus dar. Besonders folgende Verse haben Spuren in der Novelle hinterlassen:

„Non soror ut fratem, nec qua debebat, amabat.
Illa quidem primo nullos intelligit ignes
nec peccare putat, quod saepius oscula iungat,
quod sua fraterno circumdet bracchia collo,
mendacique diu pietatis fallitur umbra."[180])

Auf die Verwandtschaft der „Richterin" mit Dostojewskis

„Schuld und Sühne", „dem krankhaften Meisterwerk, aus dem ein Gesunder unendlich viel lernen könne", hat C. F. Meyer selbst hingewiesen, seine Richterin habe aber als mittelalterliche Burgfrau stärkere Nerven als das russische Studentchen.[181]) In der Tat bestehen nicht nur Beziehungen zwischen den Charakteren Rodion Rascolnikows und Stemmas, sondern auch Wulfrins.

Die Gräfin von Caserta, die Freundin Friedrichs II., die ihn von der Verschwörung der Barone im Jahre 1246 benachrichtigte, ist das Vorbild für die Herzogin von Enna des Fragments und damit der Richterin[182]). Der Name Stemmas geht auf eine Verwechslung mit der Gräfin von Caserta zurück. In seiner Stammtafel der Hohenstaufen verzeichnet Raumer als Töchter des Kaisers nebeneinander[183]): Violante, Gräfin von Kaserta, und Stemma, Gräfin Vintimiglia. Auch für den Namen der Tochter der Richterin ist Raumer die Quelle. Er steht im Stammbaum Ezzelins, der als Schwestern des Tyrannen zwei Palma aufweist, Die eine mit dem Beinamen novella[184]). E. C. Speyer, die diese Namen fand, hat auf die symbolische Bedeutung des Ortes Enna aufmerksam gemacht[185]). Enna ist der Eingang zur Unterwelt. „Die Richterin von Enna sollte über dem Haupte der Schattenkönigin ihres Amtes walten und diese, ewig ihre Ruhe störend, den Schatten des gemordeten Gatten, Rache heischend, aus der Tiefe emporsenden, bis endlich die lange verhehlte Schuld entdeckt, mit dem Leben der Richterin gesühnt und sie selbst zum Schatten wird." Für den Namen Malmort, die Burg der Richterin, den E. C. Speyer mit Mâl = Gerichtsstätte in Verbindung bringen möchte, liegt eine Anregung in Prosper Mérimées berühmter, dem Dichter bekannter Novelle „Colomba" vor. Auf seiner Hochzeitsreise, die C. F. Meyer nach Corsika, dem Schauplatz von Mérimées Novelle, machte, hatte er den Plan gefaßt, eine Novelle zu schreiben, die auf korsischem Boden spielen sollte[186]). Nach A. Frey sollte dies die „Richterin" sein[187]). In Mérimées „Colomba" bedauert jemand, nicht Blutrache nehmen zu können, weil die Person, die er gerne rächen möchte, nicht eines gewaltsamen Todes gestorben ist: „Oh! pourquoi n'es-tu pas mort de la mala morte?" In einer Anmerkung steht als Bedeutung von la mala morte „mort violente"[188]). Mit Aufgabe von Sizilien als Schauplatz der Novellenhandlung mußte auch die Symbolik, die im Namen Enna lag, aufgegeben werden. Als Ersatz schuf C. F. Meyer den nicht weniger symbolischen Namen „Mal(a)mort", denn beide, Wulf der Burgherr, und Stemma, die Richterin, sterben eines gewaltsamen Todes.

Stemma, die Richterin, wird weniger durch die Beschreibung ihres Aeußeren, als durch ihre Handlungsweise wie eine rechte Balladengestalt charakterisiert. Sie ist schön wie die meisten Frauengestalten in den Novellen C. F. Meyers. Wie die Herzogin

von Enna, ihre Vorgängerin, hat sie schwarze Haare. Ihre Augen haben nicht den Blick der Renaissancemenschen, sondern den „ruhig prüfenden Blick" der Mathilde Escher, die in vielen einzelnen Zügen als das lebende Vorbild der Richterin zu gelten hat. In ihren Gesichtsausdruck sind Empfindungs- und Gefühlswerte gelegt, die sie allgemein charakterisieren, aber auch vorübergehende seelische Stimmungen wiedergeben. Ihre Augen sind grausam schwarz und gefürchtet. Ihre herben Gesichtszüge verraten Hoheit, Strenge und Vornehmheit. Ihrem kräftigen Körperbau und ihrem kriegerischen Aussehen — sie erscheint wie die Walküre mit dem Helm auf dem Haupt und dem Speer in der Faust — entspricht ihre gewaltige eherne Stimme. Mit den Worten: „Was ich tue, das tue ich groß", charakterisiert sie sich selbst. Heidnisch, altgermanisch mutet ihre Tätigkeit als heilkundige Frau, die ihrem Burggesinde selbst die Aerztin ist, an, übermenschlich der furchtbare Ruf ihrer Allwissenheit. Von ihrem Vater, dem Judex der Talschaft, hat sie das Richteramt geerbt. Die Judicatrix aber ist eine magna peccatrix, wie der Titel des Fragments lautet. Wie so oft in der Dichtung C. F. Meyers ragt eine düstere Vergangenheit in die Novellenhandlung hinein. Stemmas Vater, der im Laufe ihrer Hochzeitsfeier erschlagen wird, hat sie kaum sechzehnjährig an einen ungeliebten Mann vermählt — sie aber hat ihre Liebe Peregrinus, einem jungen Kleriker zugewandt, der einst ihren wunden Vater heilen sollte und von ihm, als er ihn mit seiner Tochter überraschte, in die Schlucht geworfen wurde. Aus dem Bunde mit dem stillen und sanften Geistlichen, der, wie Eckehard Frau Hadwig, seine Herrin im Schreiben und Versebilden unterrichtet, stammt Palma, die nach dem merkwürdigen Tode von Wulf, Stemmas Gatten, geboren wird. Als er von der Blutrache, die er für seinen erschlagenen Schwiegervater zu üben hatte, heimkehrte, trank er sich aus dem Wulfenbecher, den ihm die Gattin zum Willkomm kredenzte, den Tod. So war Stemma allein Herrin geworden. Geschickt hat sie sich die begehrlichen Freier vom Halse gehalten und ihre Herrschaft im Lande befestigt. Aber ihre überhetzte Natur rächt sich. Sie hat furchtbare Visionen. Wie Lady Macbeth [189]) kann sie nicht mehr ruhig schlafen. Sie eilt in ihren Gemächern ruhelos umher und kann stundenlang mit den Gläsern spielen, die das Gift und das Gegengift enthalten, mit dem sie sich gegen die Wirkung des Trankes schützte. Es ist ihr zum Bedürfnis geworden, zu richten und zu urteilen. Wie der Dichter selbst beschäftigt sie sich mit ungeklärten, merkwürdigen Menschen und Verhältnissen. „Aus wenigen Punkten errät sie den Umriß einer Tat und ihre feinen Finger enthüllen das Verborgene." Mit dieser Beschäftigung, der sie ihre große Menschenkenntnis verdankt, erwirbt sie den Ruf der Allwissenheit. Aus fast krankhafter Rechtfertigungssucht wünscht sie, daß Wulfrin,

der Sohn aus der zweiten Ehe ihres Gatten, sie von dem Verdachte des Gattenmordes freispreche. Seine Ankunft auf Malmort wird ihr zum Verhängnis. Zwei Umstände treffen zusammen, um sie zum Bekenntnis ihres Verbrechens zu bringen. Mit großer dramatischer Wirkung rückt C. F. Meyer diese beiden Ereignisse zeitlich eng zusammen. Faustine, die Jugendgespielin Stemmas, gesteht ihr, daß sie vor 15 Jahren ihren Gatten getötet habe, und begehrt, von ihrem Gewissen überwältigt, von ihr abgeurteilt zu werden. Aber die Richterin kann ihr kein Urteil geben. Ihr eigenes, durch Faustines Begehren geweckte Gewissen beunruhigt sie aber noch mehr, als Wulfrin für ihre Tochter Palma novella, seine vermeintliche Schwester, in Liebe entbrennt. Die Schilderung der Richterin in ihrem seelischen Zusammenbruch ist eine meisterhafte Leistung und würde schon allein genügen, die unbegründete Behauptung zu widerlegen, C. F. Meyer könne überhaupt keine Frauen schildern. Bis zum letzten Augenblick wehrt sich Stemma gegen ein Geständnis. Das von ihr in den Bergstrom geschleuderte Wulfenhorn hat, wenn es ertönt, die Kraft, die Wölfin zu zwingen, Bekenntnis abzulegen. Als es von Wulfrin, der es wiedergefunden hat, in der Nacht geblasen wird, schrickt die Richterin aus dem Schlaf auf und eilt in den Burghof hinab zum Grabmal des ermordeten Gatten im Wahne, der in Stein gehauene Judex habe die nächtliche Ruhe gestört. Sie bekennt, daß sie einem andern angehört habe, als ihr Vater sie ihm vermählte. Triumphierend hält sie das Fläschchen mit dem Gegengift in der Hand. Palma aber, durch einen zweiten Hornstoß geweckt, hört das Geständnis ihrer Mutter, die am andern Morgen vergeblich versucht, ihr das Gehörte auszureden. Der unwiderstehliche Drang nach Wahrheit, das Mitgefühl der Mutter, die ihr Kind leiden sieht, aber es aus diesem Leid befreien kann, die Ehrlichkeit gegen sich selbst und ihr Amt lassen in der Richterin den Entschluß reifen, vor dem Kaiser die Wahrheit zu bekennen. Nach dem offenen Geständnis ihres Verbrechens tötet sie sich mit demselben Gift, an dem ihr Gatte starb.

Ueber die Beweggründe zum Todesentschluß der Richterin gehen die Meinungen ebenso wie über den Schluß des „Jürg Jenatsch" sehr weit auseinander. C. F. Meyer selbst antwortete L. von François, die nach der Lektüre des ersten Teiles der „Richterin", wie er in der Deutschen Rundschau erschien, hoffte, Stemma möchte nicht aus Mutterzärtlichkeit bekennen, die Mutterliebe wirke nur sekundär, es sei das arbeitende Gewissen, das die Richterin überwältige [190]). Völlig verfehlt ist, von ihrem Tod aus „Stilgefühl" als einer Forderung der Einheit von Werk und Leben und von ihrem Todesentschluß als einer „ästhetischen Sensation" zu reden [191]). Ebenso wenig wie den Beilschlag Lukretia Plantas wird man ihr Verhalten aus einem einzigen Beweggrund

erklären können. L. von François spricht später davon, daß Stemma der Naturgewalt des Gewissens unterliege und sich der andern, noch stärkeren Naturmacht, der Mutterliebe, freiwillig zum Opfer bringe [192]). Die Richterin erliegt schließlich der „immanenten Gerechtigkeit", wie der Dichter den Gedankengehalt der Novelle gelegentlich ausdrückte [193]), „dem arbeitenden Weltgewissen" [194]), gegenüber dem der Mensch machtlos ist. Der fatalistische Gedanke taucht in ihr auf, die Sünde des Unschuldigen sei das gegen sie heranschreitende Verhängnis.

Als persönliches Vorbild der Richterin läßt sich aus der Umgebung des Dichters Mathilde Escher nachweisen, von der er 1883 ein kurzes Lebensbild veröffentlichte [195]). Stemma hat dieselbe „bündige und klare Sprache" wie die mütterliche Freundin der Geschwister, die nie nach einem Ausdruck suchte oder sich darin vergriff. Stemmas Sprache ist jedoch etwas stilisiert durch Zwillingsformeln, wie „erstorbenes Gift, erstorbene Tat, lebendiges Gift, lebendige Tat!" Mathilde Escher war von großem Verstand, der sich schon in ihrer Jugend zeigte, von strengen Zügen, die Furcht einjagen konnten, überhaupt von „großem Zug und Schnitt", von Selbstbewußtsein, Tapferkeit und Ausdauer. Sie widmete sich zeitweise ebenfalls den Kranken. Literarische Bildung schätzten beide Frauen nicht sehr hoch ein. Die Menschenkenntnis der Richterin, ein Charakterzug, den der Dichter von sich selbst auf sie übertrug, ist größer, als die Mathilde Eschers, die die Menschen mehr in ihren allgemeinen Zügen kannte und der das „Gefühl der Nuance" fehlte. Für eine „rohe, wildwüchsige Kindsmörderin" hatte sie größere Teilnahme als für sentimentale Naturen. Auch für Stemma haben die Menschen ein merkwürdiges psychologisches Interesse. Es ist ihr Bedürfnis, die geheimen Fäden der menschlichen Tat aufzuspüren.

Palma novella ist in ihrer äußeren Erscheinung ihrer Mutter schroff entgegengesetzt. Während Stemma ebenso wenig wie später Lukrezia Borgia von stattlicher Größe ist, ist sie wie die Frauengestalten C. F. Meyers, die mit einem weichen Gemüt Tatkraft und Willensstärke vereinen, von schlanker Gestalt. Sie hat ihre Mutter dreimal handbreit überwachsen. Doch wird sie wohl wegen ihrer Jugend — sie ist erst fünfzehn Jahre alt — fast zärtlich „die Kleine" oder „die kleine Herrin" genannt. Ihre blonden Haare und ihre klaren, warmen, braunen Augen verleihen ihr ihre Schönheit. Sie ist natürlicher und irdischer geschildert als die streng auf die Richterin stilisierte Stemma. Der Dichter spricht von ihrem blühenden und frischen Munde, aus dem süße und unschuldige Worte kommen, der aber auch schmollen und wehklagen kann, und von ihren roten Lippen wie von Blumen. Dies lichte Geschöpf mit den flüchtigen Füßen wird gelegentlich der behenden Gemse verglichen. Palma blickt „stark und warm".

Damit deutet der Dichter, der besonders den Ausdruck der Augen zur Charakterisierung seiner Personen verwendet, auf die beiden Seiten ihres Charakters: Kraft und Milde. Den Mut, mit dem sie dem Boten Rachis zu ihrem Bruder, der in die Hände der feindlichen Longobarden gefallen ist, folgen und ihn mit ihrem Geschmeide einlösen will, hat sie von ihrer Mutter geerbt. In ihr pulst nicht das ruhige Blut ihres Vaters, sondern das leidenschaftliche Stemmas. Etwas Naturwüchsiges haftet ihr an. Dem um sie werbenden Graciosus wird es schwer, die Wilde zu bändigen, die, wie einst ihre Mutter, den Wunsch hat, von ihrem Freier entführt zu werden. Palma ist gutherzig und weichen Gemüts. Als sie auf der Alp eine Bettlerin gewahrt, die blutige Lumpen von ihren wunden Füßen löst, um sie zu baden, zieht die Mitleidige schnell ihre Schuhe aus und stellt sie neben das arme Weib. Der Anblick dieser Tat bringt später Graciosus zu seiner in biblische Worte gekleideten Liebeserklärung. Mit den Burgbewohnern ist die kleine Herrin leutselig, wie ihre Freundschaft mit Brunetta, der Tochter Faustines, und der freundliche Verkehr mit den Hirtenmädchen zeigt, die sie alle nach ihrem Namen fragt. Kindlich raubt sie ihrer Mutter den kriegerischen Helm. Die Geliebte des Longobardenkönigs Wittiges erhebt sie unschuldig und unwissend in den Ehestand. So kann sie auch von dem Märchen vom Brüderchen und Schwesterchen sprechen [196]). Ihr Name hat symbolische Bedeutung. Ihre Mutter hat sie Palma novella, die junge Palme, genannt, „weil sie aus dem Schutt des Grabes frisch und freudig aufsprießt". Dies unschuldige Mädchen, das ganz in der Liebe zur Mutter und zum Bruder aufgeht, den sie niemals zuvor gesehen hat, führt — welch tragische Ironie! — den Untergang seiner Mutter herbei. Ein so oft verwandter Kunstgriff in der Novellentechnik C. F. Meyers kehrt hier wieder: Das Geschick des jungen Mädchens — diesmal nicht sein gewaltsamer Tod —, die von dem Bruder zur vermeintlichen Schwester gefaßte und erwiderte Liebe, bringt die Handlung ins Rollen. Die eigenartige Liebeshandlung erstreckt sich über den ganzen Zeitraum, in der die „Richterin" spielt. Wulfrin, der freie Ellbogen liebt, empfindet die dienende Liebe seiner Schwester, die stets um ihn ist, als Aufdringlichkeit. Sie setzt es bei ihrer Mutter durch, mit dem Bruder nach Pratrum zu Graciosus zu gehen. Die Schilderung dieses gemeinsamen Wanderweges über die Alp, auf dem sich Wulfrin seiner Liebe zur Schwester bewußt wird, gehört mit seinen Naturstimmungen, die mit den Gefühlsstürmen in der Brust der Menschen in Parallele gesetzt werden, zum Vollendetsten, was C. F. Meyer geschrieben hat, und übertrifft bei weitem ähnliche „Situationen" im „Jürg Jenatsch" und in der „Hochzeit des Mönchs". Auch hier steht etwas zwischen den Liebenden, was ihre Liebe zur Sünde macht. Die Werbung Wulfrins für Gra-

ciosus ist ein Gegenstück der Werbung Astorres für Germano. Die Bergwanderung endet mit einem Mißklang, als der durch die Geschichte von Byblis und Kaunus erregte Wulfrin den Kranz, den ihm Palma gewunden und aufs Haupt gesetzt hat, herabreißt und ihr zornig verbietet, mit ihm auf dem nämlichen Weg nach Malmort zurückzukehren. Sie aber übertritt dieses Verbot und läuft ihm nach: „Siehe, ich muß Dir folgen, es ist stärker als ich! Töte mich lieber! Ich kann nicht leben, wenn Du mich hassest!" Aber Wulfrin, in dessen Seele Liebe und Haß miteinander ringen, schleudert sie gegen einen Felsen, daß sie an der Stirne verwundet wird. Da erfaßt ihn ein tiefes Mitleid; er hebt sie auf und trägt sie auf seinen Armen — eine Lieblingssituation C. F. Meyers — nach Malmort. Was geschehen ist, verschweigt sie der Mutter. Doch errät diese mit ihrer großen Menschenkenntnis bald die unselige Leidenschaft ihres Stiefsohns. Als Palma das Geheimnis der Richterin erfahren hat und weiß, daß ihre Liebe zum Bruder keine Sünde ist, bricht sie körperlich und seelisch zusammen. Stemma kann das Leiden ihrer Tochter, das sie schmerzlich mitempfindet, nicht ertragen und befreit sie aus ihrem seelischen Zwiespalt durch das öffentliche Bekenntnis ihres Verbrechens.

Palma gehört zu den Frauengestalten, auf die der Dichter unendlich viele persönliche Charakterzüge und Stimmungen von sich und seiner Umgebung übertragen hat. Wie Palma atmete auch C. F. Meyer freier in den Bergen. Ihr Körpergefühl geht unmittelbar auf ihn selbst zurück. Von ihm selbst, dem rüstigen Schwimmer, gelten ihre Worte: „Oft, wenn ich hier liege, erhebe ich mich, steige sachte ans Ufer nieder und versuche das Wasser mit der Zehe, und dann ist mir, als löse ich mich von mir selbst und schwimme und plantsche in der Flut." Ihr Naturempfinden ist für ein junges Mädchen aus der Zeit Karls des Großen zu modern. Die beseelte Mondlandschaft übt auf sie eine wundersame Wirkung aus. Auch C. F. Meyer, von dessen traumartigem Versinken in die Natur seine Schwester Betsy uns berichtet, liebte den Mondschein, der „alles ins Große zieht und mit seinen sanften Lichtern die Grenzen der engen Eingeschlossenheit verwischt." [197]) In vielen Einzelheiten hat Palma ihr Vorbild in Betsy. Die Spuren, die die Beziehungen des Dichters zu seiner Schwester in dem Verhältnis Wulfrins zu Palma hinterlassen haben sollen, sind kürzlich von Felix Emmel mit großer Uebertreibung hervorgehoben worden [198]). Er stellt eine fast wörtliche Uebereinstimmung in der Schilderung des Sees, in dessen Spiegel die Geschwister blicken, und einer ähnlichen „Situation", in der sich der Dichter und seine Schwester einst an einem Bergsee in den Alpen befunden haben, und von dem diese in ihren Erinnerungen spricht [199]), fest und neigt zu der Ansicht, auch der Palma-Wulfrin-Fabel, dem Motive der Geschwisterliebe, liege vielleicht das per-

sönliche Erlebnis des Dichters zugrunde: „Sollte nicht auch ein Keim der Geschwisterliebe Wulfrins genau so aus der Wirklichkeit des Dichters genommen sein, wie der wirklich existierende See? Würden Bruder und Schwester diesen See sonst — beide unabhängig voneinander — überhaupt übereinstimmend do deutlich assoziieren, wenn nicht ein tiefes Erlebnis an ihn geknüpft wäre? Diese Vermutung verdichtet sich, wenn man an die ungewöhnliche Körperlichkeit denkt, mit der Meyer in der erosfreien Luft seiner Kunst die Liebe Wulfrins und Palmas zeichnet ... Eine solche Gewalt der Sinnlichkeit aber mahnt an eigenes Erleben, zumal wir genau wissen, daß Meyer bei dem scheinbaren Geschwisterpaar am See an sich selbst und Betsy dachte, sollte der seiner Nerven nicht mächtige Dichter nicht vorübergehend mit all seinem Blut der eigenen Schwester verfallen sein? Daß er an den seiner Schwester so ähnlichen Typus der knabenhaften Frau erotisch gebunden war, beweisen Angela Borgia und Gustel Leubelfing.“ [200]) So viel richtige Einzelheiten diese Ausführungen Emmels enthalten, so verkehrt ist diese gezwungene, den Tatsachen Gewalt antuende und völlig unbegründete Konstruktion. Wer die gemeinsamen Wanderfahrten der Geschwister in den Alpen kennt, wird in des Dichters Werken schon im „Jürg Jenatsch“, besonders aber in der „Richterin“, deren Fabel von dem Hintergrund der Hochgebirgslandschaft untrennbar ist, Spuren davon, seien es „Situationen“, Landschaftsstimmungen usw. entdecken können [201]) ohne die schwerwiegenden Folgerungen Emmels zu ziehen. Auch „Jürg Jenatsch“ und Lukretia Planta sind in Verbindung mit einem Bergsee gebracht, der wegen seiner Schönheit in der Erinnerung des Dichters und seiner Schwester haften blieb und den diese in ihren „Erinnerungen“ unserer Ueberzeugung nach aus stilistischen Gründen mit den Worten ihres Bruders aus der „Richterin“ schilderte. Jürg und Lukretia sind aber keine Geschwister und tragen auch persönliche Züge von C. F. Meyer und Betsy. Von ungewöhnlicher Körperlichkeit ist die Darstellung der Liebe schon bei Corinna im „Pagen“ und in der „Hochzeit des Mönchs“. Da dem Dichter die Geschwisterliebe ein etwas heikles Thema zu sein schien, bat er seinen Freund Julius Rodenburg, den Herausgeber der Deutschen Rundschau, möglichst alles Prüde und Sinnliche zu streichen [202]). Doch hatte dieser keine Ausstellungen zu machen. Das Motiv selbst geht auf Anregungen L. von François' zurück, worauf wir hingewiesen haben. Die „Richterin“ wandelt streng genommen nur das Motiv der „Hochzeit des Mönchs“ ab: Liebe, die als Sünde erscheint. Der Mönch Astorre liebt nicht seine ihm anverlobte Braut, sondern schicksalhaft die junge Canossa — in der „Richterin“ erscheint die Liebe als Sünde, weil sie zwischen vermeintlichen Geschwistern entflammt; dort unglücklicher Ausgang, hier wenigstens für die Ge-

schwisterfabel glücklicher Ausgang. C. F. Meyer hat also anders motiviert, um sich nicht zu wiederholen. Für die „Richterin" bot sich Ovids Erzählung als eine Quelle dar. Bis ins Einzelne läßt sich verfolgen, wie Byblis als Vorbild Palmas gedient hat. Das wilde, aber gutherzige Mädchen stellt sich weder in seiner äußeren Erscheinung, noch in seinem Charakter zu dem Typus der „knabenhaften Frau", wie ihn Betsy verkörpern soll. Man möchte Palma eher mit Johanna Spyri, „der wie ein Waldstrom von ihrem Bergheim hereinbrechenden Kraftnatur" [203]) vergleichen, die zu den wenigen Menschen gehörte, deren Umgang dem Dichter in der Zeit seiner Jugenddumpfheit nicht unangenehm war. Einzelne kleine Motive lassen sich auf des Dichters Jugendgeliebte Clelia Weidmann, sein tiefstes Frauenerlebnis, zurückführen. Stemma fordert Wulfrin auf, seine Schwester zu meiden: „Spring in ein Schiff, bring ein Meer und ein zweites zwischen sie und dich, und wenn dich Delphin und Nixe umgaukeln, tauchen vor dir aus der Bläue Inseln und Vorgebirge, verwegenes Abenteuer und die Schönheit als Beute." „Was hülfe es," entgegnet darauf Wulfrin, — „sie zöge mit mir, die Nixe trüge ihr Angesicht, und ich umarmte sie in jedem Weibe! Denn ich bin mit ihr vermählt ewiglich!" Der vor Clelia 1858 nach Italien flüchtende Dichter hat diese Empfindung ausgedrückt in einem seiner tiefempfundenen Gedichte, „Lethe," das unmittelbar auf dieses Liebeserlebnis zurückgeht. Es lassen sich Uebereinstimmungen im einzelnen feststellen: „Ich erkannte deines Nackens Demut" heißt es hier. Clelia war kurzsichtig und ging etwas vornübergeneigt. Palma ist von der warmen Föhnluft vor dem Hause des Graciosus eingeschlafen. Wulfrin betrachtet ihren jungen Nacken und berührt ihn mit den Lippen, so daß sie aufwacht. Ihre warmen braunen Augen sind die Clelias [204]). So einfach, wie Felix Emmel Betsy als „Modell" Palmas auffassen möchte, ist diese nicht zu begreifen. C. F. Meyer verschmähte es, nach Modellen zu arbeiten, d. h. Zug für Zug den Personen seiner Umgebung zu entnehmen. Ein solches Verfahren in der Dichtung wäre ihm zu gewöhnlich und zu wenig künstlerisch erschienen. Er begnügte sich mit gelegentlichen, ihm besonders naheliegenden Mienen, Gebärden und Charakterzügen, die er lebenden Personen oder Werken der Malerei und Plastik absah und für die Charakteristik seiner Helden verwandte. Alles ordnete er dem Gesamteindruck unter, den das Kunstwerk hervorrufen sollte. Es wird natürlich nicht geleugnet, daß Betsy als ein Vorbild für Palma zu gelten hat. Nicht in der Geschichte von Byblis und Kaunus im Fabelbuch des heidnischen Ovid, das sie bei Graciosus gerne sehen möchte, kommt das zum Ausdruck, sondern in ihren Worten: „Nun ist das Märchen erfüllt vom Bruder und der Schwester, die zusammen über Berg und Tal wandern. Alles ist schön in Erfüllung gegangen." Es ist die aufopferungs-

volle, dienende, schwesterliche Liebe, wie Grimms Märchen sie schildert, die auch Palma beseelt und ihr Vorbild in der rührenden Fürsorge Betsys für ihren Bruder hat. Ein Fragment von ihrer Hand hat das einmal schlicht und ergreifend ausgesprochen: „Unserer Mutter Vermächtnis ihrer Tochter Betsy 1) mein Bruder Conrad 2) der Baron Bettiono Ricasoli 3) ihr Rat und letzter Wille: Ich möge nie mir selbst leben, sondern für die andern da sein und arbeiten. Sie vermachte mir also den heiligen Beruf des Dienens und Wohltuns“ [205]). So geht auch Palma im Dienst für ihren Bruder auf. Für den andern Teil ihrer Liebe, die begehrende Liebe, ist eine Gebärde bezeichnend. Das vom Morgengebet sich erhebende Mädchen streckt verlangend die Arme nach Wulfrin aus, „nur eine flüchtige Gebärde, doch soviel Blut und Jugend ausströmend, daß Wulfrin unwillkürlich eine abwehrende Bewegung machte, als würde ihm Gewalt angetan.“ Diese Gebärde des liebenden jungen Mädchens, wie es C. F. Meyer in Sehnsucht vor der Seele stand und ihm nie zu Teil wurde, ist typisch für seine Mädchengestalten und läßt sich nicht auf eine bestimmte Person seiner Umgebung zurückführen. Es ist das Wunschbild des Dichters. Palma hat etwas von dem Mädchen, von dem er am liebsten diese Gebärde erblickt hätte, von Clelia Weidmann.

Faustine stellt eine Kontrastfigur zur Richterin dar, wie Corinna zum Pagen, doch steht sie in engerer und kunstvollerer Beziehung zur Haupthandlung der Novelle. Die Stemma an Jahren und im Aussehen ähnliche Freigelassene hat für ihr Kind Brunetta dasselbe getan wie die Richterin für Palma. Sie kann aber das Geheimnis des Mordes nicht länger tragen, als ihre Tochter sich vermählt und von ihr geht. Sie erliegt als die weniger willenskräftige Frau ihrem Gewissen und begibt sich freiwillig in den Kerker, von der Richterin ihr Urteil begehrend. Stemma aber, der sie ihre Mordtat enthüllt, kann sie nicht aburteilen, da sie, die das gleiche Verbrechen begangen hat, den Widerspruch zwischen ihrer Person und ihrem Amt empfindet. Sie sucht der Rätierin die törichte Selbstanklage auszureden, aber die Freigelassene begreift nicht, daß ein Verbrechen verjähren kann. Von besonders dramatischer Wirkung ist Faustines Zusammentreffen mit Wulfrin während des Gewitters in der Via mala, wo sie am Wege von ihrer Bußfahrt zum Bischof von Chur, die ihr Stemma befohlen hat, ausruht. Wulfrin und Faustine bekennen sich gegenseitig ihre Frevel. Er fragt sie, welches Verbrechen sie begangen habe. Auf ihre Antwort, „Ich bin Faustine und habe den Mann vergiftet,“ entgegnet er „Ich begehre die Schwester“. So wird die Episode wirkungsvoll mit der Handlung verknüpft. Als Karl der Große nach Malmort kommt, um einen neuen Grafen einzusetzen, findet er vor der Burg die tote Freigelassene am Wege liegen. An ihrer Leiche bekennt Stemma ihr eigenes Verbrechen. — Aus der einen

breit angelegten Corinnaszene im „Pagen“ ist in der „Richterin“ eine ausführliche Parallel- und Kontrasthandlung geworden. Die Wirkung, die das Bekenntnis Faustines auf Stemma ausübt, ist ungleich größer für ihre Gemütsverfassung und ihre Entschlüsse als Corinnas Bedeutung für den Pagen. In der „Versuchung des Pescara“ begegnen wir noch einmal einer solchen Kontrastfigur, die aber für den Verlauf der Novellenhandlung nichts bedeutet.

In der „Richterin“ erreicht die dichterische Erfindungskraft C. F. Meyers ihren Höhepunkt. Man mag die Balladengestalt Stemmas mit den Frauengestalten Racines und Shakespeares vergleichen [206]), ohne damit tiefer in ihr Wesen eindringen zu können. Sie ist und bleibt die geschlossenste und bedeutendste Frauenschöpfung seiner dichterischen Phantasie. Palma läßt sich nicht ohne weiteres in die Reihe der Mädchengestalten der Novellen einordnen. Mit ihrem eigenartig gemischten Charakter ist sie ein Typus für sich: Ein unbändiges, gutherziges Naturkind.

Vittoria Colonna — Julia Dati.
(„Die Versuchung des Pescara“, 1887.)

Nach Ellenor von Poitou und Frau von Maintenon ist Vittoria Colonna die erste große geschichtliche Frauengestalt, für die C. F. Meyer Wesentliches aus historischen Werken schöpfen konnte. Ueber seine Quellenbenutzung in der „Versuchung des Pescara“ liegen nähere Untersuchungen vor, wie auch besonders über seine letzte Novelle „Angela Borgia“ [207]). Die Schilderung der äußeren Erscheinung Vittorias ist im Vergleich mit den meisten Frauengestalten der vorhergehenden Novellen wenig ausführlich. Baumgarten nennt sie deswegen „verschwommen, obwohl C. F. Meyer sie in den herrlichsten Posen der Cinquecentokunst vor Augen stelle“ [208]). Ihre Gesichtszüge sind weich, ihre blassen Wangen brennen vor Begeisterung bei den Aussichten, die ihr der Papst und der mailändische Kanzler Morone für sie und ihren Gatten eröffnen. Ihre tiefen blauen, unschuldigen Augen strahlen und leuchten. Ihr kastanienbraunes Haar ist erfunden. H. Grimm spricht in seinem Michelangelobuch, das als Quelle benutzt wurde, von ihrem blonden Haar [309]). Sie ist schlank und von stolzem Wuchs. Die Wirkung ihrer ganz außerordentlichen Schönheit auf die Menschen ihrer Zeit hat C. F. Meyer aus Reumont, seiner Hauptquelle für die Schilderung der Marchese, entnommen. Ihr schöner Anblick verwirrt nicht nur den Papst. Sie zu bewundern wird dem der erhabensten wie gemeinsten Gefühle in gleicher Weise fähigen Morone zur „Anbetung und seligen Inbrunst“. Er sieht in ihr die „Königin der Tugend, die Erhalterin der Herrschaft,“ die „Priesterin, die das heilige Feuer hütet“. Der Page,

durch ihre Leutseligkeit und ihre Schönheit bezaubert, spricht mit höfisch-romantischem Ausdruck von ihr als der „süßen Frau". Bezeichnender als diese bewundernde Stellungnahme, die ganz im Stil des Jahrhunderts gehalten ist, sind zwei Vergleiche aus der bildenden Kunst, der C. F. Meyer so vielfältige Anregung für seine Dichtung verdankt. Vittoria wird mit Raffaels Gemälden in den Stanzenzimmern des Vatikans verglichen. Sie ist „ebenso schön als die Begriffe des Rechts und der Theologie, wie sie der Urbinate in herrlichen weiblichen Gestalten verkörpert hat." Morone meint von ihr, die Natur habe das Herrlichste gebildet und dann die Form zerbrochen, damit Vittoria Colonna einzig bleibe. „Größe," im Sinne Stemmas, kommt auch ihr zu, sie heißt die „großgesinnte Frau". Die Benennung der „Perle Italiens" als „göttliches Weib", geht auf Reumont zurück [210]), nicht aber das von dem Dichter für die Schilderung seiner Frauen bevorzugte Eigenschaftswort „rein", wenn auch Reumont einmal von ihrem „reinen, großartigen Charakter spricht [211]).

Die geschichtlichen Einzelheiten der „Versuchung des Pescara" in Bezug auf Vittoria sind meistens Reumont entnommen mit kleineren oder größeren Veränderungen, die die bewußte künstlerische Absicht des gestaltenden Dichters erkennen lassen. In der Novelle lernen sich Vittoria Colonna und Pescara bei der Taufe del Guasto Avalos, dessen Charakter völlig verändert ist, kennen, und heiraten achtzehnjährig. Geschichtlich sind Vittorias freundschaftliche Beziehungen zum Papst, ihr wiederholter Aufenthalt auf Ischia und in Klöstern, der Brief, den Karl V. nach der Schlacht von Pavia an sie richtete, und ihre Antwort, ihre Meinung über die Cäsarmörder [212]). Wie weit Geschichte und Dichtung von einander abweichen, erkennt man am besten aus den Schauplätzen, auf denen die Marchese auftritt: Zuerst in Rom beim Papst, dann auf der Straße, in ihrem Palast (Kap. 2), sie begibt sich nach Novarra (Kap. 4), Pescara geleitet sie nach „Heiligenwunden", wo sie sich während des Kampfes um Mailand aufhalten soll, sie geht nach Mailand und findet dort ihren Gatten schon tot vor (Kap. 5). Nach den Quellen hat sie ihn nach der Schlacht bei Pavia überhaupt nicht mehr gesehen, sie vernimmt unterwegs seinen Tod, als sie zur Pflege des Verwundeten herbeieilen will [213]). Von den poetischen Freiheiten, die er sich in seiner Novelle erlaubt hat, hebt C. F. Meyer [214]) neben der Tatsache, daß Pescara tiefer in die Verschwörung verwickelt war, die veränderte Stellungnahme der Marchese hervor: „Sie hat nicht zugeredet, sondern abgewinkt" [215]). Mit dem Ehrgeiz, der sie an der Verschwörung teilnehmen läßt, wird ihrem Charakter ein ungeschichtlicher Zug eingefügt. Sie ist die große, ihr Vaterland liebende Italienerin und damit eine Geistesverwandte der Lukretia Planta, die für die Befreiung ihrer Heimat von den Fremden auf die Blutrache an

Jürg Jenatsch verzichtet. Während die Bündnerin dem Geliebten bei seinem Werke hilft, arbeitet Vittoria der Aufgabe ihres kaisertreuen Gatten entgegen. Sie will ihn selbst als Feldherrn für eine italienische Nationalliga gewinnen. Die große Dichterin, die Gesinnungsgenossin der italienischen Patrioten, setzt die Handlung in Bewegung, wenn man von Handlung überhaupt reden will. Nach einem Worte des Dichters [216]) ist die ganze Novelle in Wirklichkeit nur eine große „Situation": Wird Pescara der Versuchung der Liga unterliegen und dem Kaiser gegen den Preis der Königskrone von Neapel untreu werden? Die eigene Gattin ist die Versucherin. Sie ist keineswegs so nebenfigürlich behandelt, wie L. von François meinte [217]). Pescara meint, ihr Name, auf dessen symbolische Bedeutung Reumont hinweist [218]), habe schon den Bräutigam begeistert, es sei schön, mit dem Siege vermählt zu sein.

Nach allen ihren Wesensäußerungen ist Vittoria nicht die Verkörperung der Renaissancefrau schlechthin. C. F. Meyer spricht ausdrücklich davon, daß sie von den „Freveln und Sünden ihrer Zeit frei" und „kein aufstachelndes, herrschsüchtiges Weib sei, wie damals deren manches in Italien sein Wesen trieb". Als Gattin und Patriotin stellt sie sich in der Novelle dar. Bläser spricht von ihr als dem „Ideal stolzer und doch hingebender Weiblichkeit" [219]). Es ist das einzige Mal, daß der Dichter ausführlich bei der Schilderung einer Ehe, und zwar einer idealen verweilt, ja, sie zum Gegenstande seiner Novelle macht. Die, wenn auch kinderlose Ehe ist die denkbar glücklichste. Wenn auch der Beruf des Feldherrn die Gatten oft lange trennt, so sind sie sich doch beide mit Leib und Seele treu geblieben. Das bewundert Italien als etwas Ungewohntes. Die Marchese versteht es nicht, wie eine Frau, die einmal geliebt hat, einem zweiten Gatten angehören könne. Die Ehe ist ihr heilig. Ihre ganze Frauenwürde empört sich über ihren Neffen „Don Juan" del Guasto [220]) — den geschichtlichen Namen wie auch ihre Beziehungen zu ihm, hat C. F. Meyer in bezeichnender Weise geändert — der die blauäugige Julia, die Enkelin des Arztes ihres Gattes, Numa Dati, verführt und dann verlassen hat, von dem Unterschied des Blutes spricht und behauptet, ihm wie jedem Manne gezieme keine Gefallene, sondern eine Unschuldige zur Frau. Julia, in deren Familiennamen vielleicht eine Erinnerung an eine geschichtliche Persönlichkeit bei Gregorovius in seiner „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" vorliegen dürfte [221]), wird, ein Gegenstück zum Feldherrn Pescara, versucht und erliegt der Versuchung. Dadurch, daß sie mit Vittoria in Verbindung gebracht wird, ist sie eng mit der Novellenhandlung verknüpft. Das fröhliche Mädchen, das, wie Hilde im „Heiligen", nach der Verführung still und scheu geworden ist, flieht aus

Novarra, fleht die Marchese an, seine Ehre wiederherzustellen und geht in ein römisches Kloster, wo es sich selbst das Leben nimmt. In Heiligenwunden hören die beiden Gatten ein Requiem für die tote Julia. Del Guasto unterscheidet sich in der Auffassung der Frau von Pescara, der voll zarter Rücksichtnahme gegen seine Gattin ist. Wenn er nicht im Felde steht, widmet er ihr seine Zeit, spielt mit ihr Schach und gibt ihr Themen für spitzfindige Sonette, die er oftmals ausglättet, ein Zug, der auf des Dichters Verhältnis zu seiner Schwester zurückgeht. Als sie einst die Reden des Ernest Navilles über den „Père Céleste" verdeutschte, übersetzte er die darin eingestreuten Verse [222]). Der geschichtliche Pescara war nicht der feine, gebildete Marchese, sondern ein grausamer Feldherr, der nur spanisch sprach. Von seinen Siegen spricht er nicht zur Gattin, weil er sie nicht langweilen, noch mit Blut beschmutzen will, sein Weib dürfe nicht die Spitze ihres Fußes in den eklen Sumpf der Politik tauchen.

In der Schilderung des Verhältnisses der beiden Gatten zueinander, hat C. F. Meyer manche persönlichen Züge verwandt. Ein Vergleich mit „Bruder und Schwester" stellt sich ein. Die „ihr helles und begeisterndes Antlitz bei der Ampel in Rollen und Bücher vergrabende" Vittoria, die von Morone mit einer Sibylle verglichen wird, und die man auf Michel Angelos eriträische Sibylle zurückzuführen versucht hat [223]), hat ihr Vorbild, wenn man nach einem solchen suchen will, in Betsy, die ihren Bruder, wenn er abends mit dem Dampfschiff nach Küßnacht oder Meilen zurückkehrte und die Ampel aus seinem Hause schon von ferne ihr Licht auf den See warf, mit einem Bande Ranke erwarten mochte. Wie Pescara seine Zeit seiner Gattin widmete, so widmete sich auch der Dichter seiner Schwester, später seiner Gattin. Wie Pescara mit Vittoria hatte auch er einst mit Betsy von seinem Arbeitszimmer in Küßnacht und in Italien „Meeresbläue und wandernde Segel" betrachtet. In den wandernden Segeln liegt eine feine Anspielung auf eins seiner schönsten Liebeslieder vor. 1870 als Abendlied entstanden, erhielt das kleine Gedicht im Jahre der Verheiratung des Dichters seine endgültige Form. Es ist das tiefste Symbol, daß er für die Ehe gefunden hat:

„Zwei Segel erhellend
Die tiefblaue Bucht!
Zwei Segel sich schwellend
Zu ruhiger Flucht!

Wie eins in den Winden
Sich wölbt und bewegt,
Wird auch das Empfinden
Des andern erregt.

Begehrt eins zu hasten,
Das andre geht schnell,
Verlangt eins zu rasten,
Ruht auch sein Gesell."

Ein Gedicht Vittorias, das Reumont mitteilt[224]), enthält ähnliche Gedanken. Auch einen andern Zug, der bei dem Dichter verwandte Stimmungen auslösen mußte, erwähnt die Quelle, wo es heißt, über dem Verhältnis Pescaras zu Vittoria liege ein Schleier, den ihr Stolz nicht gelüftet habe ... ein inniges Zusammenleben und -fühlen habe nicht stattgefunden[225]). In der Novelle bekennt Vittoria, daß sie trotz ihrer langen und trauten Ehe den innersten Pescara nicht kenne. „Sie wußte sein Augenlicht, seine Gebärde, die kleinsten seiner Gewohnheiten auswendig, so gestand sich Vittoria, daß ihr der alles untäuschbar durchblickende Pescara undurchdringlich und sein Denken und Glauben verschlossen sei." Diese Verschlossenheit des Feldherrns ist des Dichters wesentlichster Charakterzug. Sich verbergen hinter den Gestalten seiner Dichtungen ist ihm unbedingtes Bedürfnis. So erscheint er nach außen völlig leidenschaftslos. Wie Vittoria an ihrem Gatten herumrätselt, rätselt man heute noch an C. F. Meyer herum. Betsy meinte, sie sei die einzige, die ihren Bruder genau kenne und über seinen so merkwürdigen Lebenslauf Auskunft geben könne.

Vittoria Colonna ist gottesfürchtig und hält ihre Rolle in der Novelle entsprechend am alten Glauben fest. Doch gibt den Ausschlag an diesem Festhalten an dem „Glauben der Jahrhunderte" und der „überlieferten Form der Frömmigkeit, die sie in dem Papst noch immer ein Gefäß der höchsten letzten Ratschlüsse erblicken läßt", ihr Selbstgefühl und der Stolz auf den Wert ihres Gatten, der sie nicht zweifeln läßt, der Papst habe das Recht, sie beide mit der Krone von Neapel zu krönen. Mit der Altertumstrunkenheit, mit der der Dichter die alten Kulturstätten in Italien bewunderte, steht Vittoria im Pantheon vor den tugendhaften Lukretien und Cornelien, die einst die Eroberer der Welt geboren haben. Sie hat sich bei der keuschen Ampel in die großen Dichter Italiens vertieft und weiß, wie ihr Gatte übertreibend sagt, die 100 Gesänge Dantes auswendig. Auch in der Politik hat sie ein selbständiges Urteil. Entgegen der Geschichte folgt sie nicht dem uralten Familiengeist des ghibellinischen Geschlechtes. Die Mörder Cäsars gehören für ihr Empfinden nicht in die Hölle. Ihr brennender Ehrgeiz und die Eifersucht auf den Ruhm ihres Gatten trüben ihre Vaterlandsliebe etwas[226]). In ihr, Italiens größter Dichterin und edelster Frau, sieht sich das italienische Volk verkörpert. Die „Römerin" Vittoria wird mit kleinen bezeichnenden Zügen geschildert. Der Anblick der tugendhaften Römerinnen im

Pantheon veranlaßt sie zum Gebet, Rom und Italien möchte nicht in Knechtschaft versinken. Virgils großartiges „tu regere imperio“ hat sie oft zu Tränen gerührt. Als sie den Feldherrn Leyva mit seinen Spaniern in Rom einreiten sieht, glaubt sie in den harten Gesichtern die beginnende spanische Fremdherrschaft verkörpert zu sehen, ein Zug, der auf Rankes „Päpste“ zurückgeht[227]). Ihre glühende Vaterlandsliebe läßt sie an die Versprechungen des Papstes und das Trugbild eines geeinten, von den Barbaren befreiten Italiens glauben. Sie versucht mit allen Mitteln der Ueberredungskunst, ihren Gatten für die heilige Liga zu gewinnen, aber vergebens. Pescara kann sich nicht entscheiden, weil der Tod schon über ihn entschieden hat. Der Kampf, den Vittoria mit ihrem Gatten kämpft, und den sie mit den größten Erwartungen und Hoffnungen eröffnet hat, endet schmerzlich für sie. Sie muß erfahren, daß ihr Gatte an einer unheilbaren Speerwunde leidet, die sich nicht schließen will. Als sie ihn in ihren Armen vor Schmerzen niedersinken sieht, erkennt sie die Erfolglosigkeit ihres Unternehmens. Das Wiedersehen der Gatten in Novarra, das in großer Freude und fröhlicher Stimmung anhebt, endet mit dem Bilde des erschöpft in den Schlummer gesunkenen Feldherrn. Wie in Goethes „Egmont“ erlischt die Ampel, hier symbolisch den Ausgang des Helden vorausnehmend. —

Kalischer hat nachdrücklich darauf hingewiesen, daß der Künstler C. F. Meyer seine Personen stilisiert. Die am meisten stilisierte Frauengestalt ist Vittoria Colonna. Sie ist nicht so sehr die große Dichterin des 16. Jahrhunderts, als eine alte „Römerin“, wie sie auch scherzend von ihrem Gatten genannt wird. Für Morone ist sie die „Priesterin, die das heilige Feuer hütet“, und die „Erhalterin der Herrschaft“. Als die Ruferin zum Kampf für ein neues Italien ist sie ein Gegenstück zur Heldin der Ballade „Die wunderbare Rede“, zu der Verkörperung des leidenden, aber niemals sterbenden Rom[228]). Im Pantheon fleht die „halbe Heidin“[229]) nicht nur den christlichen Gott, sondern auch den Olympier an „mit der so natürlichen Göttermischung der Uebergangszeit“. Die Stilisierung kommt auch in ihren Bewegungen zum Ausdruck. Linden sagt: „Feurig lebhaft, leicht begeistert, tritt sie fast immer in rascher Bewegung auf, vorwärts strebend und beflügelt, wie die Nike von Samothrake, mit der sie den Namen teilt[230]). Neben der Römerin in ihr steht die „barmherzige Madonna“, zu der die zertretene Julia Dati fleht, sich ihrer zu erbarmen. „Ihr seid menschlich und barmherzig, Madonna,“ sagt Pescara von seiner „holdseligen“ Gattin.

Es ist für C. F. Meyer bezeichnend, daß er seinen Pescara in eine politische Versuchung und nicht in eine Versuchung des heiligen Antonius führt — zur Enttäuschung der Züricher Damen.

Der Reiz der „Versuchung des Pescara“ besteht darin, daß eine Frau und zwar die eigene Gattin die politische Versucherin ist. Auf ihrer Charakterisierung und der des Pescara beruht die tiefe Wirkung der Novelle. In Vittoria gibt schließlich nicht die Vaterlandsliebe den Ausschlag. Die persönlichen Empfindungen des Weibes, der Gattin, sind in ihr mächtiger als alle ehrgeizigen politischen Pläne. Strodthoff sagt mit Recht von ihr: „Unter dem Eindruck von Pescaras Leiden, seiner gezählten Tage, wandelt sich ihre stürmische Leidenschaft zu abgeklärter tiefer Liebe. Während sich für Pescara in ihrer Gestalt noch einmal das Leben an ihn drängt in Schönheit und Herzenskraft, weiß sie sich von den Schatten des Todes berührt und wird ernst und reif“ [231]). Der Tod, der dem kaisertreuen Feldherrn bevorsteht, verklärt auch Vittoria Colonna.

Angela Borgia — Lukrezia Borgia.
(„Angela Borgia“, 1891.)

„Der schöpferische Gedanke der Novelle ist das Gegenüber zweier Frauen nach Art der Italiener (zum Beispiel: himmlische und irdische Liebe). Hier: Zu wenig und zu viel Gewissen. Genau also müßte die Novelle heißen: Lukrezia und Angela Borgia“. Mit diesen Worten spricht C. F. Meyer den Grundgedanken seiner letzten, die ermattende Schaffenskraft des Meisters verratende Novelle „Angela Borgia“ aus [232]). In diesem Grundgedanken liegt aber auch ihr Kompositionsfehler. Angela und Lukrezia sind nur „durch ihren Wesenskontrast in Gegensatz gestellt, nicht aber in ein Gegenspiel. Es hat jede ihre Handlung für sich. Es ist nicht eine Novelle, es sind zwei“ [233]). Daß Lukrezia Borgia die künstlerisch vollendetste Frauengestalt des Dichters ist, ist allgemeine Ueberzeugung. Angela hat dagegen eine sehr verschiedene Beurteilung erfahren [234]).

Angela Borgia, die der Novelle den Namen gegeben hat, und doch hinter Lukrezia zurückzutreten scheint, ist eine geschichtliche Persönlichkeit. Sie war erstes Hoffräulein der Lukrezia Borgia und kam mit ihr nach Ferrara. Mit ihrer Schönheit, die man schon in Rom gepriesen hatte, bezauberte sie auch in Ferrara alles. Als sie einst die schönen Augen Don Giulios, eines natürlichen Sohnes des Herkules von Este rühmte, gab der auf sie eifersüchtige Kardinal Ippolito, einer der Brüder Alfonsos, des regierenden Herzogs von Este, den Befehl, Giulio nach der Rückkehr von der Jagd die Augen auszureißen. Das geschah am 3. November 1505, gelang aber nicht vollkommen, denn das eine Auge blieb erhalten. Ungefähr ein Jahr darauf, am 6. Dezember 1506, vermählte sich Angela mit dem Grafen Alessandro

Pio von Sassuolo. Giulio verschwor sich mit seinen Brüdern gegen Alfonso, die Verschwörung wurde jedoch verraten. Am 12. August sollte er hingerichtet werden, wurde aber zur Kerkerhaft begnadigt. Erst 1559 erhielt er seine Freiheit wieder und starb zwei Jahre später, 83 Jahre alt[235]). —

Mit kleineren und größeren Veränderungen hat C. F. Meyer in seiner Novelle diese geschichtlichen Ereignisse für seine Angelafabel benutzt. Angela bleibt der unschuldige Anlaß zur Blendung Don Giulios, der sein Augenlicht völlig verliert. Ihr Besuch im Pratello, wo sie dem Blinden begegnet, bringt in in ihm den Haß gegen den regierenden Herzog zum Ausbruch, weil dieser den Urheber der Blendung, dessen er für die Lenkung seines Staates bedarf, unbestraft läßt. Don Giulio verschwört sich mit seinem Bruder Ferrante, wird verraten und soll hingerichtet werden. Angela bittet den Herzog um Erbarmen, ihre Bitte wird gewährt. Der Begnadigte wird in Fenestrella, dem „vergessenen Turm" von Ferrara gefangen gehalten. Hier entdeckt ihn schließlich Angela und da die Liebe schon längst über ihr Mitleid den Sieg davon getragen hat, läßt sie sich von einem Priester heimlich mit dem Blinden verbinden. In der Novelle verheiratet sich Angela also nicht mit ihrem geschichtlichen Gatten. Das Herzogspaar, das von der heimlichen Ehe erfährt und so seine Heiratspläne in Bezug auf Angela scheitern sieht, gibt Don Giulio die Freiheit wieder. — C. F. Meyer schaute in den geschichtlichen Rohstoff ein psychologisches Problem hinein. Ihn reizte es, einen merkwürdigen Charakter zu zeichnen, er wollte zeigen, wie sich in Angela aus tiefstem Abscheu gegen den lasterhaften, schönen Don Giulio Mitleid mit dem Geblendeten und schließlich Liebe entwickelt.

Angela ist in ihrem entschlossenen Handeln eine echte Borgia und bekennt sich auch als solche, aber keine Borgia wie Lukrezia. Ihr Charakter, der sich von dem ihrer Familie völlig unterscheidet, wird aus ihrem Namen entwickelt, sie ist eine Borgia, die eine Angela, ein Engel ist. Daß sie Widerspruch finden würde, weil sie unbilligerweise hinter die noch immer Männer berückende Lukrezia zurücktrete, hat C. F. Meyer vorausgesehen[236]). Ihm stand die ehrliche aufrichtige Angela näher als die unnatürlich empfindende Herzogin.

Gregorovius spricht in seinem Lukrezia Borgiabuch, des Dichters Hauptquelle, nicht von den Charaktereigenschaften, sondern nur von der außerordentlichen Schönheit Angelas[237]). Sie sei „una damigella elegantissima" sagt von ihr ein Chronist von Ferrara[238]). So konnte sich die dichterische Phantasie in der Schilderung ihrer äußeren Erscheinung und ihres Charakters frei entfalten. Im Gegensatz zu Lukrezia hat Angela dunkle, krause Haare und feurige, ernste Augen. Ihre Wangen sind mit einem weichen Flaum bedeckt. Ihr Hals ist zart und schlank. Sie ist

von kräftigem Körperbau und schlankem Wuchs. „Große" pflegt die Herzogin sie im Scherz zu nennen. Mit einem von Jakob Burckhardt bevorzugten Worte nennt sie der Dichter ein „herrliches" Mädchen und mit einem Ausdruck der Renaissance eine „Virago". Doch wird dieser Begriff näher bestimmt: „So erwuchs Angela kraft einer edlen Natur zu einem widerstandsfähigen und selbstbewußten Mädchen, zu dem, was das Jahrhundert in lobendem Sinne eine Virago nannte." Mit dem, was hier unter Virago verstanden wird, deckt sich nicht, was Gregorovius und Burckhardt darunter verstanden haben. Nach Gregorovius ist die Virago „diejenige Frau, welche sich durch Mut, Verstand und Bildung, über die Mehrzahl ihres Geschlechtes erhob. Man feierte sie umsomehr, wenn sie mit diesen Vorzügen auch Schönheit und Anmut vereinigte" [239]). Burckhardt drückt sich klarer aus: „Das Ruhmvollste, was damals von den großen Italienerinnen gesagt wird, ist, daß sie einen männlichen Geist, ein männliches Gemüt hätten. Man braucht nur die völlig männliche Haltung der meisten Weiber in den Heldengedichten, zumal bei Bojardo und Ariost zu beobachten, um zu wissen, daß es sich hier um ein bestimmtes Ideal handelt. Der Titel „eine Virago" war damals ein reiner Ruhm." [240]) Angelia Borgia hat männliche Haltung. Ihr schlanker, kräftiger Körper und ihr sicheres Reiten legen den Vergleich mit einer Amazone nahe, „wie aus einem Rittergedicht entsprungen". Sie hat eine gewisse „ritterliche Tapferkeit, nicht nach dem duldenden Vorbild ihrer weiblichen Heiligen, sondern nach dem Beispiel der geharnischten Jungfrauen, die in der damaligen Dichtung umherschweiften, jener untadeligen Prinzessinnen, die sich der Schwäche ihres Geschlechts schämten und welche zu handeln und sich zu verteidigen wußten, ohne dabei die Grazien zu beleidigen." In diesen letzten Worten klingt Gregorovius an. Mit Catarina Sforza, dem Musterbeispiel der Virago, wird man Angela weder in ihrem Handeln, noch in ihrem Gemüt vergleichen können. Ohne irgendwelche männliche Entschlossenheit konnte sich damals eine Frau überhaupt nicht durchsetzen. Wie Gustel Leubelfing, die, darin Angela ähnlich, dem geliebten Manne überall hin folgt, männliche Züge in ihrem Charakter trägt, ihrem Gemüt nach aber ein rechtes Mädchen ist, so hat die Borgia, deren Anmut besonders betont wird, trotz ihrer äußeren knabenhaften Erscheinung weiche, frauenhafte Charakterzüge. Als ihre heimliche Ehe bekannt wird, und von dem Herzogspaar Billigung findet, jubelt sie ihrem befreiten Gatten zu, seine Augen würden heller und jünger leuchten als zuvor aus dem Gesicht seiner Kinder, wenn sie ihr Gott gäbe. Sie erschrickt und errötet über ihre kühnen Worte. Ihre Gemütsweichheit aber kommt in Tränen zum Ausdruck, die sie aus Mitleid und Rührung vergießt.

Kaum erwachsen an den Hof von Ferrara gekommen, hat sie schon ein Leben der Sühne hinter sich. Nach dem frühen Verlust ihrer Eltern wird sie in einem Kloster des Kirchenstaats erzogen. Von den schweren Bußen und Geißelungen, die sie sich auferlegt hat, um die Schuld ihrer Familie zu sühnen, wird sie von den Nonnen abgebracht. Ihr weiches Gemüt leidet unter dem Widerspruch der Welt. Mit feinem weiblichem Empfinden ausgestattet, betritt sie die Säle des Vatikans nur mit geheimem Grausen. Ihre ehrliche, wahrheitsliebende Natur empört sich darüber, wie die Sünderin Lukrezia nach ihrem Einzug in Ferrara und der Freilassung der Gefangenen die huldigenden Schmeichelworte des dem Gefängnis entsteigenden lasterhaften Don Giulio entgegennimmt. Als sie in seine wunderbaren Augen blickt, wird sie aufs tiefste erschüttert, sie bejammert ihn und droht ihm mit Gottes Gericht. Lukrezia, die solche Gedankengänge nicht versteht, zieht sie fort „wie die ältere Schwester eine jüngere, die sich etwas Unziemliches hat zuschulden kommen lassen". Die beiden Frauen, die zurückhaltende, welterfahrene Herzogin mit ihrer großen Menschenkenntnis und das offenherzige, den Weltlauf nicht kennende Mädchen leben nebeneinander am Hofe von Ferrara dahin, ohne daß sie sich innerlich nahestehen. Tiefsten Abscheu erregt in Angela die frevelhafte Art, mit der Lukrezia den Großrichter Strozzi für ihren Bruder Cesare gewinnt. Sie ist darüber entsetzt, wie die kaltherzige und gewissenlose Herzogin ihn in den sicheren Tod schickt, nachdem er mit dem Tode ihres Bruders für sie entbehrlich geworden ist. In Angelas Verhältnis zu Lukrezia, das der Novelle die Einheit zu geben sucht, zeigt sich ihr Charakter und ihre völlig anders geartete Welt- und Lebensanschauung. Sie kann die blutige, die Leiche ihres ermordeten Vaters unter den Rädern ihrer Biga zerquetschende Tullia, wie sie an der Decke eines Gemachs im Palast abgebildet ist, mit kindlichen Worten und heißen Wangen ihrer unnatürlichen Verbrechen zeihen. Die Stimme der Menschlichkeit spricht aus ihr, wenn sie um die Begnadigung Don Giulios bittet, und wenn sie sich über die Gefühlsroheit des Kardinals Ippolito empört, gegenüber dessen Werbungen sie spröde und kalt bleibt. Mit der Liebe zur Natur, die sie mit Lukretia Planta, Palma novella und C. F. Meyer selbst teilt, wird ihrem Charakter ein moderner Zug eingezeichnet. Als Don Giulio nach seiner Begnadigung ins Gefängnis zurückgeführt wird, wirft sie ihm eine ihrer Rosen zu, die sie im Erker ihres Turmgemaches pflegt. Mit ihrem drückenden Schuldgefühl und ihren Selbstanklagen ist Angela die letzte in der Reihe der Mädchen und Frauen mit überfeinem Gewissen. Daß sie der Anlaß zur Blendung Giulios geworden ist, lastet schwer auf ihrer Seele, aus der die Erinnerung an die Schreckenstat nicht weichen will. Um Begnadigung für ihn bittend, bekennt sie sich

als die Schuldige, die durch das Lob seiner Augen die Blendung und durch ihren unerlaubten Besuch in Pratello die Verschwörung veranlaßt habe. Dieses Schuldgefühl läßt sie das Gefängnis des um seines Leidens willen Geliebten aufzusuchen. C. F. Meyer hat auf sie die bei Raumer gefundene Erzählung von Lucia Viadagola übertragen, die aus Liebe zu dem von den Bolognesen gefangengesetzten König Enzio in den Kerker kommt [241]). Hiermit wird ein anderes symbolisches Motiv verbunden, „die gezeichnete Stirn" [242]). Angela preßt ihr Gesicht gegen das vergitterte Fenster des Gefängnisses, so daß ihre Stirn in blutroten Striemen das Zeichen des Kreuzes trägt. Als der Priester Don Giulios die so Gezeichnete von der Kapelle aus erblickt, in die er des Sonntags seinen Gefangenen zur Messe führt, beichtet sie ihm und wird von ihm darauf mit dem Geliebten vermählt. Sie hat, der Stimme ihres Gewissens folgend, die Gedanken des Herkules Strozzi verwirklicht, der ihr einst vorwarf, sie verstehe nichts von Liebe: „Eine, die den Liebsten blenden, einkerkern läßt, seinen Kerkermeister nicht besticht, sich nicht in seine Arme schleicht, nicht sein Weib, seine Magd wird, was weiß eine solche von Liebe!" Ihre Liebe hat nichts von dem sinnlichen Begehren des Großrichters. Es ist christliche Liebe nach der Auffassung der Bibel: „Liebe schlägt gering an, was sie gibt, hoch, was sie verschuldet, und bedarf einer großen Vergebung." Angelas Liebe fließt aus Reue und Mitleid. Dafür hat Lukrezia nur die Worte: „Das ist die himmlische, ganz nach dem Katechismus." Für die Liebenden öffnet sich die Aussicht auf eine glückliche Zukunft.

Mit Angela Borgia hat C. F. Meyer, wie sonst nur die Frauengestalten dreier anderer Novellen, Gertrude im „Plautus", Auguste Leubelfing in „Gustav Adolfs Pagen" und Stemma in der „Richterin", eine Frau zur eigentlichen Trägerin und Verkörperung des Novellenmotivs gemacht. In allen diesen Novellen — auch im „Pagen" — wird ein einziges ganz allgemeines Motiv, das Gewissen, abgewandelt. Die edelste Verkörperung ist zweifellos Angela Borgia, die tragischste und ergreifendste Stemma. Ein feiner Beobachter, Erich Everth, meint von Angela, sie verkörpere das protestantische Gewissen des Dichters, ihr sei die Aufgabe zugewiesen, die Erlebnisse der anderen wie ein ethischer Chor zu begleiten, indem sich in ihrer Seele alles spiegele, was geschehe [243]). Faesi spricht davon, sie nehme den verantwortlichen Ernst und die Pflichttreue der Hugenotten voraus, sie sei trotz des südlichen Blutes gleichsam eine verkappte Deutsche, eine von denen, denen alles schwer werde [244]). Die Symbolik des Namens seiner Heldin ist dem Dichter nicht entgangen, er legt dem Pater Mamette die Worte in den Mund, die uns den Schlüssel zu ihrem Charakter bieten: „Zwischen dem grünen Blattwerk sah ich braunes Kraushaar und zwei andächtig leuchtende

Augen. Es konnte ein Engel sein, welcher der heiligen Messe beiwohnte". Angela Borgia, eine Borgia, die ein Engel ist, ist in diesem Sinne eine stilisierte Frauengestalt wie Gertrude, wie Diana, wie Stemma, wie Vittoria Colonna.

Freier von Stilisierung ist Lukrezia Borgia. Auf sie treffen die Worte zu, die C. F. Meyer über seine Borgianovelle schrieb: „Hier hat mich die Wirklichkeit gepackt, diese Menschen sind schon Poesie und die Quellen fließen reichlich." [245]) Wenn die Herzogin von Ferrara als die bedeutendste Frauengestalt seiner gesamten Novellendichtung gilt, so darf man bei ihrer Beurteilung nicht vergessen, was ihm von Gregorovius schon in schöner Form geboten wurde. Der Geschichtsschreiber hat seine Auffassung in die Worte zusammengefaßt: „Vielleicht würde Lukrezia Borgia demjenigen beistimmen, der nach den Akten ihrer Zeit auszusprechen wagte, daß sie ein leichtsinniges, liebenswürdiges und unglückliches Weib gewesen ist. Ihr Unglück im Leben bestand in ihrem zum Teil nicht verschuldeten Schicksal, nach dem Tode aber in der Meinung, die sich über ihren Charakter bildete." [246]) C. F. Meyer ist vielleicht durch Erich Schmidt angeregt worden, sich mit Lukrezia Borgia zu befassen [247]). Dieser bedauert in seinem Aufsatz „Ariost in Deutschland", daß sie neuerdings durch Gregorovius ihres dämonischen Rufes entkleidet und heruntergekommen, weil gewöhnlich erscheine [248]). Lukrezia war einer jener geheimnisvollen Menschen [249]), deren Wesen und Handeln zu enträtseln den Dichter lockte.

Schon in der Schilderung ihres Aeußeren schließt sich der Dichter eng an seine Quelle an, die ausführlich von ihrer Erscheinung und dem Eindruck, den sie auf die Zeitgenossen machte, spricht [250]). Lukrezia ist von mittelgroßer zierlicher Gestalt, ihr Gesicht länglich, die Nase schön profiliert, die Haare goldhell, die Augen von unbestimmter Farbe, ihr Hals schlank und weiß, bedeutend und doch voll Maß. In der Novelle wird ihre Schönheit über Gregorovius hinaus gesteigert, der sie sich als eine romantische Schönheit, wie Shakespeares Imogene vorstellt [251]): „Sie ist ein wunderbares Weib, berückend und verführerisch." Ihr dritter Gatte, der sie zuerst verabscheute, ist von ihrem Anblick bezaubert: „denn welcher Sterbliche mag Dir widerstehen?" Eine „klassische Schönheit" ist sie jedoch in der Novelle ebenso wenig wie bei Gregorovius, der die „Anmut und Sanftmut" ihrer Erscheinung, ihre unbeschreibliche Grazie hervorhebt [252]). Das kehrt in der Novelle wieder. Lukrezia ist „anmutig bis in die Fingerspitzen". Aus der Quelle stammen ihre dichten, goldfarbenen Haare und ihr zartes Antlitz [253]). Unübertroffen ist die Kunst, mit der C. F. Meyer die Herzogin durch Farbe und Ausdruck ihrer Augen charakterisiert. Niemals hat er vorher in seiner Dichtung dieses Charakterisierungsmittel so voll-

endet gehandhabt. Von der Farbe ihrer Augen sprechen J. Burckhardt und Gregorovius ausführlich[254]). „Occhi bianchi" werden ihre Augen genannt, C. F. Meyer spricht von ihren „farblosen" Augen und der „seltsamen Farbe ihrer hellen Augen", sie sind unbestimmt bläulich, zart blau, blaß und doch feurig, groß und geisterhaft. Von der Farbe der Iris sagen die Dichter nichts. Gregorovius meint, der Schmelz des Weißen müsse mehr Eindruck gemacht haben. In der Novelle werden ihre Augen mit denen der Meduse verglichen. Auch von der versteinernden Wirkung ihres Blickes sprechen die Quellen. Der Cupido in ihren Wohnräumen soll von einem Blick aus ihren Augen versteinert sein[255]). Herkules Strozzi hat ihre Augen besungen: „Wer die Sonne lange ansieht, wird blind, wer die Meduse betrachtet, wurde Stein, wer aber Lukrezia ins Angesicht schaut: fit primo intuitu caecus et inde lapis."[256]) Für ihre leichte, zarte, schwebende Gestalt fand C. F. Meyer das Gleichnis in den Seiltänzern beim Einzug der Herzogin von Ferrara, von dem er bei Gregorovius lesen konnte und mit dem er seine Novelle beginnt[257]).

Viele geschichtlich überlieferten Einzelheiten ihres Lebens sind in die Novelle übernommen und für ihre Charakteristik benutzt worden: ihr Aufenthalt in Klöstern, ihre mit großen Schmerzen verbundenen Geburten und ihre Schlangenklugheit, die sie befähigt, die Staatsgeschäfte während der Abwesenheit ihres Gatten zu verwalten[258]). Ihre Heuchelei, die Gregorovius zurückzuweisen sucht[259]), hat C. F. Meyer als einen wesentlichen Charakterzug seiner Lukrezia beibehalten. Die heitere Lebenskraft, das Gefühl des Neugeborenseins, hat sie von ihrem Vater. Der ererbte Leichtsinn, „welchen die Zeitgenossen unter dem Namen eines immer heiteren Wesens an ihr ausdrücklich bemerkt haben"[260]), erhält sie am Leben. „Mit der von ihrem unglaublichen Vater ererbten Verjüngungsgabe erhob sie sich jeden Morgen als eine Neue vom Lager, wie nach einem Bade völligen Vergessens," so heißt es in der Novelle von ihr. Aehnlich ist das von Gregorovius angeführte Urteil des venetianischen Botschafters über Alexander VI.: „Nichts macht ihm Sorge, er verjüngt sich mit jedem Tage"[261]). Diese Eigenart des Renaissancemenschen mochte C. F. Meyer, der nicht gerne auf die Zeit seiner Jugenddumpfheit zurückblickte, sich selbst wünschen, wenn er einem Freunde schreibt: „Das Getane ist für mich verblaßt, es ist nicht mehr Ich. Nur das Werdende bin ich selber"[262]).

Der Dichter hat wohl davon gesprochen, daß es ihn brenne, Lukrezia Borgia den Professoren aus den Händen zu nehmen, die daran wären, eine ehrenwerte Frau aus ihr zu machen und sie in alle ihre authentischen Frevel wieder einzusetzen[263]), doch hat er diesen Vorsatz nicht durchgeführt. Zum Unterschied von den meisten poetischen Darstellungen Lukrezias setzt die Novelle erst

mit ihrer Ankunft in Ferrara ein. Alles, was davor liegt, ihre Jugend und ihre römische Vergangenheit wird mit einem gedrängten, aber inhaltsschweren Satz abgetan: „Eine zarte Pflanze, aufwachsend in einem Treibhause der Sünde, eine feine Gestalt in den schamlosen Sälen des Vatikans, den ersten Gatten durch Meineid abschüttelnd, einen andern von ihrer Brust weg in das Schwert des furchtbaren und geliebteren Bruders treibend, hatte Lukrezia Mühe gehabt, in den Kreuzgängen der Klöster, wohin sie sich mitunter nach der Sitte zu mechanischer Buße zurückzog, die einfachsten sittlichen Begriffe wie die Laute einer fremden Sprache sich anzulernen, denn sie waren ihrer Seele fremd." So wird mit wenigen Worten ihre römische Zeit gestreift. Ihre erste Ehe mit Casparo Sforza von Pesaro wurde in der Tat durch einen Meineid geschieden[264]). Den zweiten Gatten, Don Alfonso von Biselli hat sie kaum von ihrer Brust weg in das Schwert des geliebteren Bruders getrieben. Gregorovius[265]) spricht davon, daß ihr Vater sie gezwungen habe, an ihren entflohenen Gatten Briefe mit der Aufforderung zur Rückkehr zu schreiben. Beim Anblick des ersten auf ihn gemachten Mordversuches soll sie zu Boden gesunken sein. Sie dürfte ihren zweiten Gatten wirklich geliebt haben.

Viererlei bestimmt in der Novelle den Charakter und das Handeln Lukrezias: Ihre Auffassung von der Liebe, das Fehlen jeglicher sittlicher Begriffe, ihre Abstammung, ihr ungeheurer Verstand.

Ihre Auffassung von Liebe und Ehe kommt in der Unterredung, in der sie sich mit Angela über den dieser zugedachten Gatten auseinandersetzt, zum Ausdruck. Angela verschmäht es, als Anhängsel des Heiratsgutes geheiratet zu werden. Lukrezia entgegenet ihr: „Was forderst du denn? Willst du es anders haben als wir alle! Was ist Männerliebe? Reiz, Begier, Gewalttat, Haß, Ekel! Ich habe nie einen Mann geliebt." Für sie ist die sinnliche Begehrlichkeit nur ein Mittel zum Zweck. Das verleugnet sie auch in Ferrara nicht. Dieser politischen Auffassung der Liebe entspricht ihre Gewissenlosigkeit.

Wo hätte sie auch sittliche Begriffe lernen können? Ihren Vater nennt sie nach seinem Tode den „Guten", ihren Bruder den bösen Dämon ihres Lebens, den „Aermsten". Sie sündigt ahnungslos, gleichsam unbewußt. Gregorovius spricht davon, daß wir nicht einmal wissen, ob Lukrezia jemals sittliche Kämpfe durchgemacht habe, ob sie sich jemals in bewußtem Widerspruch zu den Tatsachen ihres Lebens und ihrer Umgebung befunden habe[266]). Hinter ihrem lieblichen Gesicht verbirgt sich eine leise Menschenverachtung. Mit ihrer wohllautenden Stimme redet sie wohl leutselig zu den Nonnen und Klosterzöglingen, ihre wahre Gesinnung aber zeigt sich in einer kleinen Abschieds-

szene. Sie ergreift in klösterlicher Demut die Hand des Franziskanerpaters, um sie zu küssen, streift dann aber, nachdem sie flüchtig zwischen der Hand und dem Aermel gezaudert hat, mit dem zarten Mund die eigenen Finger. Die Bußübungen in der Zurückgezogenheit des Klosters sind ihr nicht das, was sie ihrer Verwandten Angela sind. Ueber ihre Sünde täuscht sie sich nicht. Von der katholischen Frömmigkeit weicht sie nicht ab, weil sie sich in ihr sicher fühlt. Ihre Gewissenlosigkeit bringt ihr nicht zum Bewußtsein, wie scheinheilig und trügerisch sie handelt. Ihre Leidenschaftlichkeit weiß sie mit Geschicklichkeit hinter einer Maske zu verbergen.

Ihre Abstammung erklärt zum großen Teil ihren Charakter. Wenn das Blut der Borgia übermächtig in ihr wird, verliert sie ihr klares Denken. Sie sieht voraus, daß sie ihrem Bruder, wenn er die Freiheit erlangt, mit Leib und Seele verfallen wird, daß sie ihm in knechtischer Unterwürfigkeit dienstbar sein muß. Es ist das Dämonisch-Schicksalhafte in ihr. Eine fürchterliche Vergangenheit, der sie nicht entfliehen kann, ragt in die Gegenwart hinein. Die Novelle zeigt, wie Lukrezia, die in Ferrara Ruhe zu finden hofft, noch einmal alle dämonischen Leidenschaften ihrer Vergangenheit, verkörpert in der Person ihres Bruders mit übermächtiger Gewalt hervorbrechen. Entgegen Gregorovius[267]), der davon spricht, daß sie während ihres Lebens in Ferrara als ein Muster tugendhafter Frauen gegolten habe, schildert C. F. Meyer in ihren Beziehungen zu Bembo, Herkules Strozzi und Cesare gleichsam eine letzte Verirrung der Herzogin, die mit ihrer dritten Ehe und mit dem Betreten Ferraras eine düstere Vergangenheit hinter sich zu lassen wünscht, über die aber gerade diese Vergangenheit zeitweilig noch eine dämonische Herrschaft ausübt. Die Novelle begründet ihre Freude über das andere Leben, das in Ferrara beginnen soll, anders als Gregorovius, der die Abreise aus Rom ebenfalls als einen Wendepunkt ihres Lebens betrachtet[268]). Es ist nicht „die kindische naive Freude über das ihr bevorstehende Glück". Ihr klarer Verstand sagt ihr vielmehr beim Anblick des ruhigen entschlossenen Gesichts ihres Gatten, daß sie mit diesem gerettet sei. Von dem von ihrer Anmut Bezauberten erwartet sie, daß er ihre Vergangenheit vergißt. Sie will ihm keinen Anlaß geben, Treue oder Gehorsam seines Weibes zu beargwöhnen. Der kluge Herzog durchschaut, daß sie sich mit ihrem Bruder, sobald dieser Möglichkeit zum Wirken hat, verbinden wird. Aber aus Zartgefühl und Achtung vor seiner Gattin gibt er seinem Bruder, dem Kardinal Ippolito, den Auftrag, Lukrezia, die in des Herzogs Abwesenheit die Staatsgeschäfte führt, zu überwachen, sie aber in jeder Weise zu schonen und nicht bloßzustellen. Mit dem Tode ihres Bruders, so erkennt der menschenkundige Alfonso, wird sie erst völlig sein Weib. Er bringt

ihr schließlich die Nachricht vom Ableben Cesares. Unter einem Tränenstrom meldet sich in ihr das Wahrheitsbedürfnis, ein Charakterzug, der so vielen Frauengestalten C. F. Meyers eigen ist. Aus der Kundry, die willenlos sündigen muß, wird mit dem Tode ihres Dämons die büßende Maria Magdalena. Sie stürzt vor dem Herzog auf die Knie, ergreift seine Hände und bedeckt sie mit Küssen, während ihr goldfarbenes Haar sich gelöst hat und sich um ihre vollkommenen Schultern ringelt. —

In der Novelle ist Alfonso kaum eifersüchtig auf seine Gattin. Aus dem Wunsche, den sie nach ihrer Beichte äußert, im Kloster den Bußgürtel zu tragen, was ihr sofort gewährt wird, erkennt er, daß Herkules Strozzi, den sie als Werkzeug für ihren Bruder gewonnen hat, völlig ihrem Gedächtnis entschwunden ist. Gregorovius spricht dagegen von der Eifersucht des Herzogs [269]).

Bembo, der junge geistvolle Venetianer, der zu Anfang der Novelle auftritt, mußte Ferrara, wo er von 1503—1506 weilte, vielleicht nur deshalb verlassen, weil Alfonso eifersüchtig auf ihn geworden war. „Daß ihr Herz für Bembo mehr als Freundschaft empfand, darf als gewiß erscheinen, denn sie selbst war noch jung und er ein vollendeter Cavalier, schön, liebenswürdig und geistvoll, so daß er den ruhigen Alfonso in den Schatten stellte.“ Auch in der Novelle liebt Bembo die Herzogin und gesteht ihr seine Liebe. C. F. Meyer zeigt ihn, wie er Abschied nimmt, um nach Urbino zu gehen. Er erfüllt damit einen stummen Wunsch der Lukrezia, die um dieser geistigen Liebe willen kaum Argwohn beim Herzog erregen würde. Der Bembo der Novelle verläßt Ferrara noch vor der Blendung Don Giulios. An der Novellenhandlung ist er nicht beteiligt. Er dient nur dazu, das Verhalten der Herzogin vorauszusagen, das sie ihrem befreiten Bruder gegenüber einnehmen wird. C. F. Meyer liebt in seiner Novellentechnik solche Voraussagungen. Bembo ist weiter ein Gegenstück zu Angela Borgia; während sie dem Geliebten folgt, verläßt er die Geliebte mit der Begründung: „... und doch ist es besser ... wer liebt, der opfert sich“. Die Sage von der Locke hat sich der Dichter nicht entgehen lassen.

Das Schicksal des Herkules Strozzi, des Großrichters von Ferrara, wird durch Lukrezia auf das engste mit dem Cesare Borgias verflochten. Der geschichtliche Herkules Strozzi war nicht Richter, sondern Hofpoet [270]). Er ist das Gegenstück zum Kardinal Ippolito, der Angela Borgia liebt. Er liebt die Herzogin, obgleich er mit Barbara Torelli verheiratet ist. Ein Widerspruch liegt in dem Beruf und dem Handeln des Richters. Er liebt, was er verdammt. Wie Lukrezia das Opfer ihres Bruders, so wird Strozzi das widerstandslose Opfer der Herzogin. Mit künstlerischer Absicht hat C. F. Meyer die Ankunft der Nachricht von

der Befreiung Cesares und die Hinrichtung und Begnadigung der Brüder des Herzogs auf denselben Tag fallen lassen. Es ist ein Novembertag. Während des Begnadigungsaktes erhält Lukrezia einen Brief von ihrem Bruder mit der Aufforderung, ihm den besten und begabtesten Mann, den sie finden könne, zu senden. Eine kurze Szene schildert, wie sie den Richter mit wenigen Worten durch die Wirkung ihrer schönen äußeren Erscheinung, zu ihrem völlig willenlosen Werkzeuge macht. „Mit dem frevelhaftesten Mute nahm in Gegenwart des Herzogs Lukrezia Borgia von Herkules Strozzi für den Bruder Besitz. Der verwildernde Strozzi verlangte noch frevelhafter, seines Wunsches gewährt zu sein, bevor er in so gefährlicher Sendung das Leben wage. Da bebte Lukrezia vor Zorn und Abneigung." Die Lukrezia von Ferrara, für die die Ehe mit Alfonso einen Wendepunkt im Leben bedeutet, verschwindet, an ihre Stelle tritt die alte Lukrezia von Rom [271]). Der Brief Cesares, den sie ihm überreicht, bringt seinen Entschluß zum Reifen. Unter einem Vorwande entfernt er sich aus Ferrara und begibt sich zum Bruder der Herzogin. Mit dessen Tod hat sie ihren Mitschuldigen ganz vergessen, sie wird erst durch Angela an ihn erinnert. Alfonso will ihn ihrem Wunsche gemäß am Leben lassen, wenn sie ihn zum Verlassen von Ferrara bringen kann. Der in seiner Liebe rasende Strozzi will aber nicht weichen. Vergebens wendet sie alle Mittel ihrer Ueberredungskunst an, über die ihr gewissenloser Charakter verfügt. Für den Richter gibt es in diesem Augenblick weder Recht, noch Unrecht. Lukrezia, der „schöne Frevel", hat es getötet. So wird er heimlich ermordet. —

C. F. Meyer hat die geschichtlichen Tatsachen für die Charakterschilderung seiner Lukrezia wesentlich geändert. Gregorovius hält die Neigung des Hofdichters Strozzi zur Herzogin nur für die eines „höfischen Cavaliers" oder des „Poeten, welcher der Schönheit huldigt" und meint, daß er in Wirklichkeit seine Neigung Barbara Torelli zugewandt habe, der jungen Witwe des Ercole Bentivoglio, die er 1503 heiratete [272]). In der Novelle ist sie Strozzis Gattin. Für seine rasende Leidenschaft zu Lukrezia schwebte dem Dichter das traurige Schicksal des Malers Karl Stauffer-Bern und Lydia Eschers vor [273]). Der Richter stirbt, weil er entgegen den Geboten des Herzogs gehandelt hat, als ein Opfer der gewissenlosen Herzogin kurz nach dem Tode Cesare Borgias. Gregorovius gibt verschiedene Meinungen über Strozzis Ende wieder [274]), der Herzog habe ihn getötet, weil er selbst eine Leidenschaft für dessen Gemahlin Barbara Torelli gefaßt habe, denn Strozzi war kurz nach seiner Verheiratung 1508 ermordet aufgefunden worden; ein anderes Motiv sei die Rache des Gemahls für die Gunst, die ihm Lukrezia schenkte, gewesen. Gregorovius weist dagegen die Ansicht zurück, die Herzogin

selbst habe die Ermordung veranlaßt aus Eifersucht gegen Barbara Torelli und aus Furcht, Strozzi möchte ihr Verhältnis zu Bembo verraten.

Wenn schon das Verhältnis Lukrezias zu Strozzi dichterische Erfindung ist, so noch viel mehr die Art ihres Verhältnisses zum Bruder. So wie sich die Lukrezia der Novelle für ihren Bruder einsetzt, hat sich die geschichtliche nicht für ihn eingesetzt [275]). Sobald Cäsare frei ist, verfällt sie dem Bann ihres Borgiablutes. Sie setzt alles daran, um ihn zu unterstützen, sie vergißt Treue und Gehorsam, die sie ihrem Gatten gelobt hat, ihr Gewissen ist wie ausgelöscht. Sie sucht die bestürzten Höfe Italiens von den guten Absichten ihres Bruders zu überzeugen. Den Papst bittet sie, einen von ihm ins Gefängnis geworfenen Boten Cesares freizulassen. Diese geschichtliche Tatsache stammt aus Gregorovius. Mit allen Mitteln, die ihr zu Gebote stehen, will sie diesen „Kanzler" ihres Bruders, wie sie den Abenteurer betitelt, aus seiner Gefangenschaft erlösen, aber vergeblich. Es ist ein merkwürdiges Spiel, wie die Herzogin umsonst versucht, gegen ihren Gatten und alle Widersacher unter dem Bann ihres Bruders ihre eigenen Pläne durchzusetzen. Der Dichter weicht mit bewußt künstlerischer Absicht von der Geschichte ab, wenn er sie durch ihren Gemahl die Nachricht vom Tode Cesares erfahren läßt [276]). Die Depesche mit der Todesbotschaft war vom Kardinal Ippolito der ihrer Entbindung entgegensehenden Herzogin verheimlicht worden.

L. von François hat den Kernpunkt der „Schlangennatur" Lukrezias, der „Personifikation jener Zeit und Zone" in ihrem Geständnis „Ich habe nie einen Mann geliebt" und in dem „nachwirkenden Bann des Verwandtenblutes" gesehen [277]). In der Tat ist C. F. Meyers Lukrezia seine beste Frauenschöpfung, was die künstlerische Gestaltungskraft anbelangt, die Verkörperung des Renaissancemenschen schlechthin. Eine „Virtuosin des Lebens", wie sie Langmesser nennt [278]), ist ihr alles recht, was sie zu ihrem Ziele führt; ihr Verstand wird überwältigt von dem eigenen unbewußten Triebleben, das kein Gewissen, keine Sittlichkeit kennt. Die „schuldig-schuldlose Sünderin" ist die beste Darstellung Lukrezia Borgias in der Literatur überhaupt [279]). C. F. Meyer hat trotz seiner Absicht, sie den Professoren aus den Händen zu nehmen und in alle ihre authentische Frevel wiedereinzusetzen, nicht das „traditionelle Ungeheuer" [280]), wie wir sie bei Viktor Hugo finden, aus ihr gemacht, aber auch nicht das „leichtsinnige, liebenswürdige, unglückliche Weib", wie Gregorovius sie zeichnet. Bei der Schilderung der „kompliziertesten und lebenswahrsten Frauengestalt" [281]) hat er den „goldenen Mittelweg" gewählt. „Sie ist nur dann leidenschaftlich und verliert die Besinnung, wenn sie unter den Einfluß ihres Vaters oder

ihres Bruders gerät“[280]). Lukrezia trägt aber auch Züge in ihrem Charakter, die kaum der Renaissance entsprechen und auf persönliche Empfindungen des Dichters zurückgehen: Ein nach Klarheit ringendes Wahrheitsbedürfnis, das sich nach schweren seelischen Erschütterungen meldet.

II.

D'Harcourt hat C. F. Meyers dichterische Entwicklung in Bezug auf seine Fähigkeit in der Frauenschilderung fein beobachtet: „Il suffit de comparer des physiognomies de femme comme Rahel Wertmüller et Grâce à l'austère Gasparde d'Amulette ou à la rigide Lucrèce de Jenatsch pour constater combien la psychologie féminine de l'auteur s'est affinée. Les premiers types du nouvelliste sont d'un bloc et présentent la raideur archaique, la simplicité d'âme et de geste de statues de bois du moyen-âge. Meyer nous donnera plus tard des types modernes et plus nuancés. En se rapprochant de terre sa muse s'est enrichie d'une subtilité nouvelle“[282]). Der erst spät zur Reife gelangende Dichter hat auch in seiner Schilderung der Frau eine langsame Entwicklung durchgemacht. Wir haben im einzelnen verfolgt, wie seine Frauengestalten allmählich geworden sind, wie sie zunächst allein stehn, bald mehr und mehr in die Handlung eingreifen und schließlich zu den Heldinnen der Novellen werden. Dabei ließ sich zeigen, daß er eine immer größere Vollkommenheit in seiner Frauenschilderung erreicht. Die ersten Werke verraten den Anfänger. Gasparde bleibt schattenhaft, Lucia tritt wenig hervor. Die Herzogin Rohan spielt eine Rolle nur im Hinblick auf die stilisierte und nicht immer wahrscheinliche Lukretia Planta, die den ersten größeren Versuch, eine bedeutende Frau zu zeichnen, darstellt. Der „Schuß von der Kanzel“ enthält die erste wirklich lebenswahre Frau. Der „Heilige“ bedeutet einen Fortschritt in der Schilderung rassenmäßig verschiedener Frauen. Mit dem „Plautus“ beginnt die Reihe der großen, bedeutenden, frei erfundenen Frauen, die in Stemma, was die dichterische Erfindungskraft anbelangt, ihren Höhepunkt erreicht. Daneben läuft die Entwicklung der geschichtlichen Frauen von der Herzogin Rohan über Ellenor von Poitou und Frau von Maintenon zu Vittoria Colonna und Lukrezia Borgia, der bedeutendsten Frauenschöpfung C. F. Meyers in Bezug auf künstlerische Gestaltungskraft.

Es ist bezeichnend für den Dichter, daß er die Charaktere seiner Frauengestalten erfindet, während die Namen meistens der Geschichte entstammen. Die Charaktere der Frauen, die geschichtlich sind, aber von den Geschichtsschreibern weniger ein-

gehend geschildert werden als die Männer, verändert er. Ellenors Charakter fügt er den Zug der Gesinnungsänderung ein, Vittoria Colonna macht er zu einer ehrgeizigen Politikerin. Seine Lukrezia Borgia ist nicht die des Gregorovius. Einzelne Anregungen für die Charakterisierung seiner Frauengestalten und die Motivierung ihres Handelns verdankt er außer der Geschichte literarischen Vorbildern, wie wir im einzelnen gesehen haben: Mérimée, Corneille, Manzoni (?!), Shakespeare, Goethe, Laube, Wagner, Dostojewski u. a. Für Stemma hat ihm auch L. von François' „letzte Reckenburgerin" vorgeschwebt, doch ist dieser Einfluß im einzelnen wenig faßbar und mehr allgemeiner Natur.

Die Namen, auf deren Wahl C. F. Meyer großen Wert legte, sind zum Teil geschichtlich oder lehnen sich an geschichtliche Personen an. Er gibt seinen Frauen keine typischen Namen; in der Absicht, damit ihren inneren Charakter zu enthüllen [284]). Dianas Name, der ursprünglich auf den Novellenplan des „Dynasten" zurückgeht, ist nicht typisch. Den Namen wird gerne symbolische Bedeutung beigelegt: Lukretia, Grace (Gnade), Diana, Palma novella, Faustine, Vittoria, Angela Borgia. Die Namen Lukretia Planta, Boufflers, Miramion, Stemma und Palma, Dati, Angela Borgia sind geschichtlich, die Charaktere frei erfunden. Gaspardes Name ist von dem Vornamen Colignys, Gustels von dem Vornamen des geschichtlichen Pagen August Leubelfing abgeleitet. Rahel als Pfarrerstochter hat einen biblischen Namen, Amantia als die Tochter des gelehrten Fortunatus Sprecher einen lateinischen. Während die Gattin des Jürg Jenatsch den wohlklingenden italienischen Namen Lucia führt, sind die Namen Hildes, der Londoner Bognerstochter und Gertrudes, der barbarischen Nonne, germanisch. Die geschickte Namenwahl des Dichters beweisen auch die Namen all der Frauen, die völlig im Hintergrunde der Novellenhandlung bleiben und zur Charakterisierung der Zeit verwandt werden. Wohlklingende Namen werden bevorzugt. Ergötzlich ist die Schilderung, die Gustel von den Nürnbergischen Mädchen gibt, die Gustav Adolf bei seinem Einzug das Geschenk der Reichsstadt überreichen und die irgend einer Lebensbeschreibung Dürers oder seinen Tagebüchern und Briefen entnommen sind: „Die kleine Hallerin, die große Holzschuherin, die hochmütige Ebnerin, die schiefe Geuderin, die alberne Cresserin" [285a]). In „Angela Borgia" heißt eine Nonne Schwester Consolazione. Hier stehen auch die klangvollen Frauennamen Carambaccia und Narracivallia. Zwei Mägde der Richterin haben lateinische Namen: Benedicta und Veronica. Die Geliebte des Longobardenkönigs Witiges trägt den Namen der berühmtesten Longobardin, Rosamunde. In der „Richterin" stehen auch die Namen der Töchter Karls des Großen, wie sie Graciosus in einer Liste zusammengestellt und

der Dichter bei Guizot gefunden hat[285b]). Symbolisch ist in der „Hochzeit des Mönchs" der Name Helena Manentes, die im letzten Augenblick das Nonnengelübde nicht ausspricht[286]).

Gegenüber dem, was dem Dichter aus geschichtlichen Darstellungen und literarischen Vorbildern für die Schilderung seiner Frauengestalten zufloß, stehen die Einflüsse der seine Novellentechnik so tief beeinflussenden bildenden Künste zurück. Den Gegensatz Lukrezias und Angela Borgias hat er selbst auf Tizians „Irdische und himmlische Liebe" zurückgeführt. Die kreuztragende Gertrude, die große „Situation" des „Plautus", dürfte auf Dürer zurückgehen. Das Steinbild der Herzogin Amalaswintha in der Klosterkirche von Monasterlingen ist Erfindung. Die flüchtigen Fußes durch die Straßen Roms eilende Vittoria Colonna erinnert an die Nike von Samothrake[287]). Daß für sie die erythräische Sibylle Michelangelos als Vorbild gedient hat, wie Sulger-Gebing meint[288]), bezweifeln wir. Einleuchtender ist Kalischers Versuch, die mit einer verpfuschten Marmorriesin verglichene Diana auf die „Morgendämmerung" der Mediceerkapelle zurückzuführen[289]). Einzelne kleine Züge der bildenden Kunst werden gerne verwandt. Der Dichter spricht von dem blassen Marmorkreuz der Arme der toten Gnade. An die Renaissancemalerei fühlt man sich bei der in einem Fensterbogen sitzenden Antiope erinnert: „Der in den Umriß eines Kleeblattes endigende Bogen war voller Abendglorie, welche die liebreizende Gestalt im Halbkreise von Brust zum Nacken umfing. Ihre zerzauste Haarkrone ähnelte den Spitzen eines Dornenkranzes und die schmachtenden Lippen schlürften den Himmel." Die das Gesinde zur Morgenandacht zusammenläutende Palma steht in der weiten Oeffnung des von den ersten Sonnenstrahlen vergoldeten Turms: „Der Höfling sah einen läutenden Engel, wie ihn etwa in der zierlichen Initiale eines kostbaren Psalters ein farbenkundiger Mönch abbildet." Jürg Jenatsch mit der toten Lucia auf dem Arm erscheint seinem Freunde wie ein „Engel des Gerichts mit einer unschuldigen Seele." Von Lukretia Planta schreibt Wertmüller an seinen Vetter, „sie sei zwar keine blondlockige, üppige Schönheit, wie sie Paul, der Veronese, und der flotte Tintoretto, die Naturmöglichkeit überbietend, aus golddurchwirktem Damaste hervorquellen lasse." Uns erscheinen diese Vergleiche als gekünstelt und unschön, aber sie gehören zur dichterischen Persönlichkeit C. F. Meyers.

Einige Nebenpersonen entstammen unmittelbar der bildenden Kunst. Es ist wie mit den Statuen, die Thomas Becket in seinen Palästen aufgestellt hat. Er vergnügt sein Auge an den „weißen und ruhigen Gliedmaßen der keuschen Marmorweiber". Hans der Armbruster sagt von ihnen: „Es sind tote Steine ohne

Blick und Kraft der Augen, aber betrachtet man sie länger, so fangen sie an zu leben und nicht selten bin auch ich vor diesen kalten Geschöpfen stehen geblieben, um zu ergründen, ob sie heiteren oder traurigen Gemütes sind." Poggio träumt von den Gestalten der Plautinischen Komödie: „Da unversehens mitten unter dem lustigen antiken Gesindel stand eine barfüßige, breitschultrige Germanin, mit einem Stricke gegürtet, als Sklavin zu Markte gebracht, wie es schien, mit vorwurfsvollen und drohenden Augen." Sulger-Gebing[290]) hat mit Recht gemeint, daß diese Sklavin eine Erinnerung an die Germanin in der Loggia di Lanzi[291]) von Florenz sei. Daß für die Vision der Richterin, die ein gewaltiges Weib von furchtbarer Schönheit in langen blauen Gewanden, eine Tafel auf das übergelegte Knie gestützt, einen Griffel in der Hand, Eindrücke von Michel Angelos Sibyllen der Sixtina nachgewirkt haben, ist ebenso sicher[292]). Im „Schuß von der Kanzel" ist umgekehrt die Türkin, dieses „hübsche Weibsbild mit goldenem Kopfputz und langen, offenen Haaren, mit berauschend dunklen Augen und glühenden Lippen" keine lebende Person, sondern ein Gemälde. Aus seiner Quelle[293]) erfuhr C. F. Meyer, daß sich Wertmüller aus dem Morgenland türkische Sklaven und Sklavinnen mitgebracht hatte, gegen die er sehr gütig war und denen er persönlich den Religionsunterricht erteilte. — Fast alle Gemälde und Statuen, soweit sie uns in den Novellen begegnen, stellen Frauen dar.

Das ihm eigene Schaubedürfnis hat der Dichter auf die Personen seiner Novellen übertragen. Wie Thomas Becket sein Auge an den in seinen Palästen aufgestellten Marmorgestalten vergnügt, wie Poggio, der Sinnenmensch der Renaissance, sich an dem Anblick von Gertrudes schlankem und kräftigem Mädchenarm, von dem der Aermel der Kutte zurückgefallen ist, erfreut, so weidete der Dichter sein Auge an den Schöpfungen Michel Angelos und der Renaissancemalerei und suchte sie zu enträtseln. C. F. Meyer war ein Augenmensch, ein Dichter von ausgesprochen visueller Veranlagung. So ist der Anblick der Frauenschönheit den Personen seiner Novellen ein aesthetischer Genuß. Nicht nur schaut die Männerwelt der Renaissance bewundernd zu der gefeierten Schönheit von Italiens größter Dichterin Vittoria Colonna und zu der liebreizenden Anmut Lukrezia Borgias auf, — Bewunderung und Schmeichelei gehören zum Charakter der Renaissancemenschen — auch der rauhe, die Frauen als Staffage betrachtende Wertmüller schaut Rahel, „der liebsten der Figuren", nach und hat seine Freude an ihrem sicheren und schlanken Gang. Der bucklige Fagon und die humpelnde Gräfin Mimeure, zwei so wenig schöne Menschen, blicken dem schlanken Paare, Mirabelle Miramion und Julian Boufflers, mit Wohlgefallen nach.

Für die Charakterisierung seiner Frauengestalten verwendet C. F. Meyer auch antike und biblische Züge, die mitunter zu sehr hervortreten und gekünstelt erscheinen, aber deswegen noch nicht das Urteil rechtfertigen, er sei ein „Bildungsdichter“ [294]). Lukretia Planta, die dem verliebten jungen Serbelloni das Messer in die Brust stößt, wird von Wertmüller eine Römerin genannt. Die redselige Herzogin Rohan nennt sie ihrem Gemahl gegenüber einen „antiken Charakter“. Im Schuß von der Kanzel“ bezeichnet der originelle Homerliebhaber Rahel als eine Nymphe und eine Hirtin aus Arkadien. Für den Humanisten Poggio, der, als er den Plautus in die Hände bekommt, in Aufregung gerät „wie ein verliebter Jüngling, der die Kammer Lydias und Glyceres betritt“, ist Gertrude die „barbarische Nonne“. Auch Diana wird als Barbarin bezeichnet. Stolz auf seine Kenntnisse der Antike nennt der Florentiner die Jungfrau Maria Pallas Athene und die Nonnen vestalische Jungfrauen [295]). So gemildert erscheint in der Novelle die Bezeichnung, die der Dichter für die Nonnen in dem Briefe Poggios über die Bäder in Baden fand [296]). Corinna wird mit einer Muse verglichen. Die Gräfin Mimeure sieht in Julian und Mirabelle Amor und Psyche. Vittoria, die Pescara seine Römerin nennt, ist die „Priesterin, die das heilige Feuer hütet“. —

Es kann nicht Wunder nehmen, daß sich bei einem so ausgesprochen protestantischen Dichter wie C. F. Meyer, der jeden Morgen ein Stück aus der Bibel las, biblische Züge in der Charakterisierung seiner Frauengestalten einstellen. Lukretia Planta wird eine bündnerische Judith genannt. Die dornengekrönte Gertrude bricht wie Christus unter der Last des Kreuzes zusammen. Die Gräfin Mimeure spricht, uns nicht sehr poetisch berührend, von Julian und Mirabelle als von Adam und Eva. Antiope mit zerzauster Haarkrone sich von der Fensteröffnung abhebend, durch die das Abendrot hereinscheint, ähnelt dem dornengekrönten Heiland, Vittoria, an die sich die zerstörte Julia Dati wendet, der Madonna, Lukrezia Borgia in ihrer Beichte vor dem Herzog der büßenden Maria Magdalena.

Taylor und Mayne [297]) haben C. F. Meyers Frauengestalten in zwei große Gruppen geteilt, in einen männlichen Typus, „ausgesprochene Willensnaturen“, und einen weiblichen Typus, „in zartem Umriß hingehauchte, knospenhafte, liebreizende, passive Gestalten, die, kaum ins Dasein getreten, es in unverschuldeter Tragik früh wieder verlassen.“ Auf so feiner Beobachtung diese Einteilungen beruhen, sie haben, wie alle Einteilungen, etwas Gezwungenes und werden der Fülle und dem Individuellen der Frauengestalten nicht gerecht, die sich keineswegs alle dieser schematischen Ordnung einfügen. L. von François hebt in einem Brief an den Dichter das Besondere seiner Frauengestalten

hervor: „Den Emanzipationsbestrebungen unserer Damen zum Trotz würden Sie heute kaum ein Vorbild finden für die beiden weiblichen Spezies, die Ihre Muse gelten läßt: Die Kindesreinheit und Manneskraft. Darum müssen Sie Ihre Probleme in abgelegenen, sagenhaften Zeiten sich entwickeln lassen“ [298]). Mit diesen Worten hat sie scharf die Eigenart von C. F. Meyers Frauengestalten erfaßt. Kindesreinheit ist ein Wesenszug, der nicht nur für den weiblichen, leidenden Typus, sondern auch für Rahel, Gustel, Palma und Angela Borgia gilt. Von diesen Mädchen stellen zwei, Gustel und Angela, den knabenhaften Typ dar. Reinheit und rein, unschuldig und schuldlos sind von dem Dichter bevorzugte Wörter für die Charakterisierung seiner Frauen. Rahel ist eine „reinliche Natur“, und Vittoria Colonna hat einen „reinen Anblick“. Der im Grunde seines Wesens wohlwollende und weiche Charakter des mit feinen, schwachen Nerven ausgestatteten, gemütvollen Dichters, der seine tiefsten Empfindungen hinter die Gestalten der Geschichte flüchtet, kommt in dem Charakter der zarten Mädchengestalten und jungen Frauen ursprünglicher und wahrer zum Ausdruck als in der strengen, meist tragischen Fabel und den harten, männlichen Frauencharakteren. Die „Manneskraft“ seiner großen, oft stilisierten Frauengestalten hat dem „nur der Leidenschaft des Gedankens fähigen“ Dichter gefehlt. Sie sind so gezeichnet, wie er am liebsten selbst gewesen wäre. d'Harcourt spricht das mit den Worten aus: „Meyer a cherché dans son oeuvre un complément de lui-même; faible il nous a donné des charactères de force, contemplatif des êtres d'action. Il n'y a là qu'un cas particulier d'une loi psychique assez répandue. Nous savons par Meyer lui-même qu'il a toujours recherché ses „contraires“; les „Uebermenschen“ ou plus exactement les „Ausnahmemenschen“ de son oeuvre exercent sur lui une action comparable à celle de Wille ou de Ricasoli. Son oeuvre représente une toute puissante revanche d,imagination“ [299]). Ein Ausdruck wie „schweizerische Tüchtigkeit“, der wohl auf Rahel Wertmüller paßt, wäre im allgemeinen für diesen Frauentypus zu schwach. „Resolutheit“ gäbe den wesentlichen Zug ihres Charakters eher wieder. Sadgers verallgemeinernde Auslassungen über C. F. Meyers Menschen [300]), „je kleiner und schwächer er persönlich würde, desto gewaltiger würden die Gestalten seiner Einbildungskraft, sie würden so groß, so brutal gesund, so rücksichtslos stark, wie Konrad Meyer selbst gerne gewesen und wie er vor allem der Mutter am liebsten erschienen wäre“, sind irreführend und erklären sich nur als die Konstruktionsversuche des Psychoanalytikers, der ein taugliches Objekt für seine einseitigen Lehren sucht und findet. Des Dichters Menschen sind nicht „brutal gesund“, wie sie in der Renaissance verkörpert sind, am wenigsten seine Frauen, die man, wie die meisten Männer

seiner Dichtung, eher als „gebrochene Naturen" bezeichnen möchte. C. F. Meyer hat nur eine einzige wirkliche Renaissancefrau geschaffen, Lukrezia Borgia. Alle andern Frauen, die man auf Grund einzelner Charakterzüge für Renaissancemenschen in Anspruch nehmen zu müssen geglaubt hat, sind trotz ihrer großen Gebärden ihrem Handeln, ihrem eigentlichen Wesen, ihrem tiefsten Denken und Fühlen nach keine Renaissancefrauen. —

Lebenstüchtigkeit zeichnet den Frauentypus der „Manneskraft" aus. Diese Frauen handeln und erreichen etwas im Leben. Mit ihrem kräftigen Willen setzen sie ihre Ziele durch. Stemma, diese der letzten Reckenburgerin wesensverwandte Frau, herrscht über die weite Talschaft, bändigt die wilden Freier und — richtet. Gustel Leubelfing unternimmt das kühne Wagnis, verkleidet dem Schwedenkönig als Page zu dienen und ohne Furcht mit ihm in die Schlacht zu ziehen. Angela Borgia mit ihrem ausgeprägten Eigenwillen setzt ihre Vermählung mit dem geblendeten Don Giulio durch. Es ist für diesen herben Frauentypus bezeichnend, daß sich die Frau dem Manne versagt oder — selbst um ihn wirbt. Lukretia Planta verzichtet auf Jürg Jenatsch. In Gustel tritt an Stelle irdischen Begehrens abgöttische Verehrung und opferbereite Liebe zu Gustav Adolf. Stemma tötet ihren rohen Gatten Wulf um des Kindes willen, das sie von Peregrimus erwartet. — Gasparde ist die erste Frau, die dem Manne ihre Liebe gesteht. Der schüchterne Kandidat, so wie er gerade ist, gefällt der entschlossenen Rahel besser als alle Kavaliere. Sie verlangt von ihrem Oheim, ihr den Geliebten zu verschaffen. Gertrude fragt in der von Menschen erfüllten Klosterkirche ihren Hans, ob er sie zum Weibe begehre. Die Richterin hat sich dem schwächlichen und zarten Peregrinus hingegeben. Angela Borgia geht den Weg zum Geliebten bis zum Kerker. Willensstarke und lebensmächtige Frauen, wie Gasparde, Rahel, Gertrude, Angela Borgia führt C. F. Meyer zur Ehe, die zwar von vornherein das Ziel, nicht aber das Kernproblem der Novellenhandlung ausmacht.

Frauen dieses Typus, die nicht zu einer glücklichen Ehe gelangen, sind vom Schicksal gebrochen und nehmen ein tragisches Ende. Von Lukretia Plantas Ausgang erfahren wir nichts. Für Diana Pizzaguerra bleibt nach dem Geschehenen nur das Kloster. Stemma und Faustine richten sich selbst. Gustel Leubelfing opfert sich für Gustav Adolf.

Tragischen Ausgang oder wenigstens traurige Lebensschicksale haben fast ausnahmslos die zarten, dem Leben nicht gewachsenen Frauen- und Mädchengestalten, deren Rolle in der Novelle rein leidend ist. Die sanfte Lucia wird von ihrem eigenen fanatisch katholischen Bruder erschossen. Gnade und Hilde, verführt durch den König und seinen Vasallen, sterben, die eine

durch einen Pfeilschuß, die andere fiebernd auf dem Krankenbett. Die entehrte Julia Dati vergiftet sich. An der unschuldigen Antiope rächt Diana ihr von Astorre herbeigeführtes Unglück, indem sie ihre Nebenbuhlerin ersticht. Zwei andere junge Mädchen, die in den Novellen weniger hervortreten, Amantia Sprecher und Mirabelle Miramion, leiden seelisch, die eine unter der Nachricht vom Tode des guten Herzogs, die andere unter einer falschen Erziehung.

Neben diesem leidenden Jungmädchentypus steht die Reihe der verheirateten, meist der Geschichte entstammenden Frauen. Von ihnen sind die erfundene Herzogin Boufflers,die zarte, kränkelnde, fürsorgliche Mutter Julians, und die schlanke, blasse Herzogin Rohan lebensschwache Frauen. Alle übrigen verstehen, sich im Leben durchzusetzen. In Ellenor, der Königin von England, und Marie Eleonore, der Königin von Schweden, die aus unbegründeter Eifersucht ihren Gatten begleitet[301]), wird das Motiv der Eifersucht in verschiedener Weise zur Darstellung gebracht. Sie sind, was die Novellentechnik anbelangt, den Jungmädchengestalten Gnade und Gustel, gegenübergestellt. Vittoria Colonna, die ihrem Charakter nach als eine Willensnatur bezeichnet werden muß, verzichtet und wird zur Entsagung auf ihre ehrgeizigen Pläne geführt. Der nur mittelgroßen, zarten und feinen Gestalt Lukrezia Borgias, der Krone von C. F. Meyers Frauengestalten, scheint die ungeheure Willenskraft ihres Charakters kaum zu entsprechen. Zu Corinna, der Geliebten des Herzogs von Lauenburg, stellt sich Coramba, die erfundene Hausgeliebte Don Giulios — im dramatischen Entwurf hieß sie Zerbinetta[302]) — als Gegenstück von Angela, der himmlischen Liebe, die sinnliche Liebe verkörpernd. Von zähem Willen sind die beiden Originale unter den Frauengestalten der Novellen, das Brigittchen von Trogen und die Gräfin Mimeure. Eine Sonderstellung nimmt die wahnsinnige Olympia Canossa ein.

C. F. Meyers Frauen sind, wie viele seiner Männer, Einsame. Neben Jürg Jenatsch steht Lukretia Planta als die einzige ebenbürtige Frau, neben der alle anderen Frauengestalten des Romans zurücktreten. Nur die Herzogin Rohan kommt mit ihr in nähere Berührung. Gustel Leubelfing spielt nach den Worten ihres Paten ein Monodram. Innige Freundschaften fehlen. Nur Frau von Maintenon fühlt sich aus Zweckmäßigkeitsgründen zu der Herzogin Boufflers hingezogen. Faustine, die Freigelassene, ist keine ebenbürtige Freundin der Richterin, ebensowenig wie Brunetta für Palma. Diese Freundschaften liegen außerdem vor dem Beginn der Novellenhandlung.

Die das Leben der Frau bestimmenden Kinder fehlen so gut wie ganz. Es begegnen uns in den Novellen nur wenige kleine Kinder. Als Kind tritt Lukretia Planta mit ihrem Vater, nicht

mit ihrer Mutter, der kleine Wertmüller mit seinem Erzieher auf. Jenatsch trifft die Herzogin von Rohan mit ihrem geschichtlichen Töchterchen Margarethe [303]). Cristine, Gustav Adolfs Tochter wird im „Pagen" erwähnt. Wallenstein bezeichnet sich humorvoll als „Mädchenpapa". Das ist die einzige Anspielung, die der Dichter in seiner gesamten Novellistik auf seine nur mit einer Tochter gesegneten Ehe macht. — Die einfache Bäuerin Gertrude verlangt nach „Mann und Kind". Im „Leiden eines Knaben" ist die um ihren Julian besorgte Herzogin Boufflers das rührende Abbild der Mutter des Dichters. In der „Hochzeit des Mönchs" klingt das Motiv der Mutterliebe an, hat aber auf den Gang der Handlung keinen so unmittelbaren Einfluß wie in der „Richterin".

Die Kinder zeigen eine rührende Liebe zu ihren Müttern. Es ist, als wollte C. F. Meyer seiner Mutter, die schwer unter seiner geistigen Entwicklung litt, damit eine tiefe Dankesschuld abtragen. Hans der Armbruster erschlägt den Juden Manasse, der seine Mutter mit einer Geldforderung bedrängt. Gertrude tut für ihr krankes Mütterlein das Gelübde, dessen Erfüllung ihr später so schwer wird. Diana packt der Jähzorn, als ihre Mutter beschimpft wird. Der erschütterndste Ausdruck dieser Kindesliebe ist das Verhalten der jungen Antiope bei der Hinrichtung ihres Vaters.

Liebes- und Eheprobleme stehen in den Novellen weniger im Vordergrund als bei anderen Dichtern, doch fehlen sie nicht. Sie haben stets ihre besondere Bedeutung für die Novellenhandlung. Fortunatus Sprecher sieht dem sich vorbereitenden „häuslichen Ereignis" der Verlobung seiner Tochter Amantia entgegen. Es ist ein Stimmungsbild, das im schärfsten Kontrast zu den bald darauf eintretenden Geschehnissen steht und dazu dient, die tragische Stimmung zu mildern. Auch der „Plautus" schließt mit einem Stimmungsbild: Auf der Höhe des Splügen findet Poggio Gertrude mit einem Söhnchen auf dem Arm. Die Ehen sind entweder glücklich, wie die Ehe Lucias, die Ehe Rohans, der Marschallin Boufflers und die edelste Ehe: Vittoria Colonna und Pescara, oder getrübt, von der leichten Schattierung der Eifersucht der Schwedenkönigin bis zum Rasen der Königin von England. In „Angela Borgia" steht nicht das Eheproblem, das Verhältnis Lukrezia Borgias zu ihrem dritten Gatten, dem sie „im Geiste stündlich die Ehe bricht", sondern das Problem des Gewissens im Vordergrund. Stemma und Faustine vergiften ihre Gatten, weil sie schon einem andern angehört haben. Eine Liebeshandlung fehlt in keiner Novelle, aber sie ist nicht die Hauptsache. Gerade darin unterscheidet sich die historische Novelle C. F. Meyers von der Masse der historischen Romane, die in der Regel nur in eine bestimmte historische Zeit versetzte Liebesgeschichten sind. Seine Probleme sind vorwiegend historische Probleme, Gewissensprobleme, Erklärungen von plötzlichen Wandlungen im Charakter seiner rätsel-

haften Helden. Zur Lösung solcher Probleme werden von dem Dichter, der unter dem Mantel der Geschichte seine persönlichsten Erlebnisse verbirgt, Liebeshandlungen benutzt. Seine tiefsten Erlebnisse waren aber nicht, wie bei den meisten Dichtern, Liebeserlebnisse, sondern ethisch-historisch-religiöse und ästhetische Erlebnisse, also weniger „Urerlebnisse" als „Bildungserlebnisse", wenn man diese Begriffe einführen will. In der Geschichte entscheidet nicht die Empfindung, das Gefühlsmäßige, sondern der Wille. Seine Dichtung hat es daher weit mehr mit männlichen als weiblichen Problemen zu tun, ein Umstand, der mit zur Erklärung der Tatsache dient, daß die Frau erst allmählich eine Rolle in seinen Novellen zu spielen beginnt.

Das Motiv ist für C. F. Meyer das Entscheidende. Das beweisen die Wandlungen, die die „Hochzeit des Mönchs" und die „Richterin" durchgemacht haben, bevor sie ihre endgültige Gestalt erhielten. Mit seinem Schaffensvorgang, der von der psychologischen Problemstellung ausgeht und danach die Charakterisierung der Personen einrichtet, hängt auch die Wiederholung von Motiven, die Technik der Handlungsführung und der Charakterschilderung zusammen. „Zu einem schönen Motiv muß man Sorge tragen, wie zu seiner Seele und kann in der Wahl eines solchen nicht vorsichtig genug sein." [304]) Hat sich der Dichter für ein Motiv entschlossen, so erschaut er sich die Personen, die ihm schließlich immer klarer und leuchtender vor die Augen treten. Die meisten seiner Frauengestalten sind im Gegensatz zu der großen Zahl seiner geschichtlichen Männer erschaut.

Das Motiv des jungen zerstörten Mädchens begegnet uns wiederholt. Der Tod Lucias macht Jürg Jenatsch zum Vorkämpfer Bündens; der Tod Gnades hat dieselbe Bedeutung für die Wandlung im Charakter des Thomas Becket. Die Julia Datihandlung wandelt das Motiv der Verführbarkeit ab. — Mirabelle, deren Liebe Julian über seine Klassengenossen hinaushebt, ist der Lichtblick in seinem freudlosen Dasein, wie die holdselige Amantia der Sonnenschein im Hause des grämlichen Fortunatus Sprecher. Ihre Verehrung für den Herzog Rohan ist ein Motiv, das später die Handlung einer ganzen Novelle ausmacht: Gustav Adolf, durch die Augen Gustel Leubelfings gesehen. So kehren einige Motive mit leisen Aenderungen in den Novellen immer wieder.

Erotische Motive sind stark zurückgedrängt, wenn sie auch nicht völlig fehlen, wie das Motiv der Geschwisterliebe in der „Richterin" beweist. An dem „Heiligen" hat man schon wegen der Gnadehandlung Anstoß genommen. Wie C. F. Meyer, der jede Zote haßte und verachtete, über erotische Dinge dachte, geht aus zwei oft angeführten Aeußerungen in seinen Novellen hervor. Im „Schuß von der Kanzel" erzählt der Krachhalder: „Ich besitze eine Chronik von Stadt und Land, darin steht verzeichnet, daß

vor Jahren einem jungen geistlichen Herrn, der seiner Braut über den heiligen Kelch hin mit verliebten Augen zuwinkte ... Der Krachhalder machte an seinem Halse das Zeichen eines Schnittes". Dante, der manche Züge des Dichters trägt, folgt mit seinen Blicken den Wellen der Etsch und übersieht die schöne, seine Toga streifende — übrigens erfundene — Lukrezia Nani, der bewundernd eine Reihe Jünglinge folgen. Als man ihm am Hofe Cangrandes vorwirft, er sei unempfänglich für die Schönheit des Mädchens, rechtfertigt er sich mit den Worten: „Ich ließ das Meer grüßen, die Woge war schöner als das Mädchen." E. Everth sagt zusammenfassend von C. F. Meyer: „Seine starke Sinnlichkeit war ästhetisch, nicht erotisch, das lag nicht bloß an seinem Alter, mehr am Temperament. Seine Behandlung der Liebe ist rein, aber unromantisch und unsentimental, keusch, doch nicht enthaltsam oder prüde. Wenn er verfängliche Themen aus diesem Gebiete behandelte, wie die Leidenschaft Wulfrins zu der angeblichen Schwester, malt er die vermeintliche Gefühlsverwirrung keineswegs in pikanten oder heiklen Einzelheiten aus, das Interesse gehört dem Lebenskonflikt, nicht einem lüsternen Wühlen in psycho-physischen Tiefen. Das Wort sexual-psychologisch wäre hier fehl am Ort."[305])

Dafür, daß in den Novellen die Liebeshandlung nicht die Hauptsache ist, ist die Tatsache ein Beweis, daß ein und dieselbe Novelle ein Motiv in verschiedener Weise abwandelt. Diese Abwandlungen sind im einzelnen feinsinnig unterschieden, werden anders gedeutet und gestaltet und verraten ein rein künstlerisches Spiel. So wandelt Hilde das Gnademotiv ab, Corinna das Problem des Pagen, Faustine das der Richterin. Frau von Maintenon als Erzieherin ihrer Edelfräulein in St. Cyr ist das Gegenstück zur Mutter Mirabelles. Noch klarer wird diese Art der Novellentechnik, wenn wir die völlig im Hintergrund bleibenden geschichtlichen oder erfundenen Frauengestalten heranziehen, deren Bedeutung lediglich darin besteht, daß sie genau so oder entgegengesetzt, wie die Trägerinnen des Motivs handeln oder gehandelt haben (Kontrast- und Parallelmotive). In den ersten Novellen tritt dieses Kunstmittel noch nicht so sehr hervor wie in den späteren. Einiges sei herausgehoben. Im „Heiligen" wird die „schwarze Marie", die Hexe, kurz bevor sie hingerichtet werden soll, von Hans dem Armbruster auf eine Meierei des Thomas Becket geflüchtet, wo sie ein stilles und einsames Leben führt. Hans der Armbruster soll auch Gnade flüchten, aber für seinen Herrn, König Heinrich. Das Motiv des Pagen wird weiter abgewandelt: Gustel sieht, wie eine sich in Mannskleidern umhertreibende, ertappte Dirne aus dem Lager gepeitscht wird[306]); Jacob Erichson[307]), der „Kerl" des Obersten Ake Tott, ist in Wirklichkeit eine Frau. Helena Manente wandelt das Klostermotiv ab. Die Gärtnerin, die sich von dem das Leben leicht nehmenden Askanio einen Kuß rauben läßt, ist ein Gegen-

stück zu der herben Diana. In der „Richterin" wiederholt sich das Motiv der „Buhlschaft mit dem Knecht" in Jucunda. Ihr Gatte ertappt sie mit einem Knecht und wirft sie aus dem Burgfenster. In „Angela Borgia" haben Lukrezia, Angela, Coramba, die Gärtnerin Pica und Barbara Torelli eine sehr verschiedene Auffassung von der Liebe. Der Name der Witwe Strozzis und späteren Gattin Ariosts ist übrigens von der Witwe des Ercole Ventivoglio auf sie übertragen, wohl wegen des Vornamens Ercole. Sie hieß in Wirklichkeit Alessandra Benucci und war die Witwe des Titus Strozzi [308]).

Für einige Motive verrät C. F. Meyer eine besondere Vorliebe. Der gewaltsame Tod der jungen Mädchen- und Frauengestalten berührt uns als grausam und hart. G. Keller hat sich mit der Neigung seines Schweizer Landsmannes, seine Helden und Heldinnen fast immer tragisch enden zu lassen, nicht abfinden können. Aber sie gehört nun einmal zum Wesen dieses im tiefsten Sinne des Wortes tragischen Dichters, dem der Tod als Sühne erscheint. Gustels Tod, der schönste Tod für den geliebten und verehrten König, ist eine Sühne für die „wilde Fabel", die sie an seiner Seite gespielt hat. Der Tod, den C. F. Meyer so oft in seiner Dichtung verherrlicht hat, ist der „große Vollender und Bildner, die große Stunde" auch im Leben des Pagen, wie Maync schön gesagt hat [309]). Licht und Farbe rufen eine besondere Wirkung in den plastisch geschauten Sterbe- und Todesszenen hervor. Jürg Jenatsch verläßt sein brennendes Pfarrhaus mit der toten Lucia auf dem Arm. Ein Sonnenstrahl fällt auf das liebliche Totenantlitz der aufgebahrten Gnade. Die Sonne spart noch einen Schimmer für den Lockenkopf des Pagen Leubelfing. Eine Aehnlichkeit der „Situation" besteht zwischen dem Tode Gnades, die von Hans dem Armbruster aus ihrem Schlößchen getragen und durch einen Bogenschuß an der Kehle verwundet und getötet wird und Wulfrin, der seine Schwester, die er in der Via mala gegen einen Felsen geschleudert hat, auf dem Arm trägt. Das Bild kehrt noch einmal ähnlich wieder. Als Lukrezia vom Tode ihres Bruders hört, bricht sie zusammen „nicht anders als ein geraubtes Weib, welches ihr von einem Pfeil durchbohrter Entführer plötzlich fallen läßt".

C. F. Meyers Frauengestalten folgen fast ausnahmslos schicksalsmäßig dem Manne. Nur Ellenor, Stemma und Lukrezia Borgia wirken ihren Gatten entgegen. Vittoria verzichtet auf ihre Pläne. Auf das engste hängt das Verhalten der Frauen in den Novellen mit dem Frauenerlebnis des Dichters zusammen. Er glaubte oft, bei einem Mädchen Gegenliebe zu finden, wurde aber immer in seinen Hoffnungen enttäuscht. Seine Dichtungen stellen das Verhalten der Frauen gerade umgekehrt dar. Sie neigen sich dem Manne zu. Am bezeichnendsten dafür ist die Gebärde Palma novellas und das Verhalten Angela Borgias. Dreimal schildern

die Novellen ausführlich eine entstehende Neigung, die „Hochzeit des Mönchs", die „Richterin" und „Angela Borgia". Zweimal ist das Mädchen die Werbende.

Der Dichter erklärt und beleuchtet die Liebe der vom Schicksal füreinander Bestimmten durch Erinnerungsbilder aus der Kinderzeit. Die kleine Lukretia Planta läuft ihrem Vater fort und bringt ihrem Jürg zu essen. Sie erhält zum Dank dafür einen silbernen Becher, den sie sorgfältig aufbewahrt. Die Szene im Gebirge, in der sie dem Geliebten diesen Becher gibt, damit er ihr darin einen Trank mische, gehört zum Stimmungsvollsten des Romans. Blitzartig zieht die Vergangenheit vorüber und erhellt das Verhältnis der beiden nun reifer gewordenen Menschen, die sich nicht angehören können. Gustav Adolf hat einst die kleine Gustel geküßt. In Astorre steigt die Erinnerung an die Hinrichtung des Grafen Canossa und die kleine Antiope, die „Märtyrerin der Kindesliebe" auf.

Treten in einer Novelle mehrere Frauen auf, so werden sie gerne in ihrer äußeren Erscheinung und ihrem Charakter rassenmäßig unterschieden. Schon im „Jürg Jenatsch" ist Lucia die Südländerin von zarter Gestalt, Lukretia die Bündnerin von kräftigem Körperbau. Im „Heiligen" hat die dunkeläugige schwarzhaarige Gnade sarazenisches Blut in ihren Adern, Hilde ist ein blondes, blauäugiges Sachsenmädchen, die dunkle Ellenor die heißblütige Südfranzösin. In dem Charakter der Frauen romanischer oder südlicher Abstammung wird die Sinnlichkeit stärker betont, so bei Corinna und Lukrezia Borgia. Besonders die „Hochzeit des Mönchs" zeigt den hier wiederholt abgewandelten Charaktergegensatz, der eigentlich ein romanisch-germanischer ist. In Diana, der Barbarin, hat man nicht mit Unrecht eine Calvinistin sehen wollen. Der Gegensatz der Deutschen, der „Kinder der Treue" und der leichtsinnigen Italiener wird stark hervorgehoben. Germano scherzt mit Astorre, er müsse beim Kaiser eine Schwäbin heiraten, denn diese seien frömmer und verläßlicher als die italienischen Frauen. Im „Pagen" wird zur Betonung des Gegensatzes nördlich-südlich eine Herzogin von Lauenburg erfunden. Der Herzog wird „von den blonden Flechten und wasserblauen Augen seiner Gemahlin, einer der vielen Basen der Königin von Schweden, gelangweilt" und hält sich im schwedischen Lager Corinna als seine Geliebte. In solchen Gegensätzen zeigt sich C. F. Meyer als ein „Meister der Kontraste", wie ihn L. von François genannt hat. — Die Frauen südlicher Abstammung sind klein, zierlich, wohlgestaltet, von zarter, anmutiger Schönheit, dunkeläugig und schwarzhaarig und werden mit den grellen Farben der südlichen Landschaft geschildert. Dagegen haben die nordischen Frauen einen kräftigen Körper, blaue oder braune Augen und blondes oder braunes Haar und sind von herber, fast derber Schönheit. Während

sämtliche romanische Frauen von lebhaften Gebärden sind und sich gewandt und schnell bewegen, schreiten die deutschen Frauen ruhig und langsam mit Würde, fast unbeholfen. Die deutschen Mädchen sind flink und gewandt, aber nicht von der katzenartigen Geschmeidigkeit der Südländerinnen.

An spezifisch Schweizerischen enthalten die Frauengestalten C. F. Meyers auffallend wenig. Lukretia Planta, Stemma, Palma, Faustine stammen aus Raetien. Rahel wohnt im Pfarrhause am Züricher See, das Brigittchen von Trogen nennt sich eine hurtige Appenzellerin, Lukretia Planta hat Heimweh nach ihren Bergen. Reitler meinte einst: „Was Otto Brahm in seiner liebevollen und geistreichen Schrift über Gottfried Keller das „Schweizerische" in dessen Schöpfungen nennt, findet sich auch in den Romanen und Novellen C. F. Meyers: Das Tüchtige, Gerade, das Anständige und Maßvolle, das Realistische." [311]) Das trifft auf einige Frauengestalten zu, aber bei weitem nicht auf alle. In Gasparde, die sich um einen Schneider für Schadau bemüht, hat d'Harcourt etwas von schweizerischer Tüchtigkeit sehen wollen. Der „Schuß von der Kanzel", in dem sich der Dichter am meisten der Kunst Gottfried Kellers, des „repräsentativen" Schweizers, „nähert", enthält am meisten schweizerische Stimmung. Wüst [312]) hat Rahel Wertmüller mit der Gimmelin aus dem „Landvogt von Greifensee" verglichen. Sie ist in der Tat die wirklichkeitsfreudigste und dem alltäglichen Leben am nächsten stehende von allen Frauengestalten C. F. Meyers — neben Gertrude und der einem guten Trunk nicht abholden Aebtissin von Monasterlingen. In der Sprache werden mundartlich gefärbte Wörter streng vermieden. Die Verkleinerungsform -chen hat durchaus den Vorzug vor der oberdeutschen Verkleinerungsform, die, wenn sie vorkommt, nicht schweizerisch, sondern altertümelnd-altdeutsch oder rein gefühlsmäßig wirkt.

Ein Vergleich mit Gottfried Kellers Frauengestalten liegt nahe und zeigt die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden Schweizer Dichter. Gottfried Keller hat einmal bekannt, die lieblichste seiner Dichtersünden sei das Erfinden süßer Frauenbilder. Der Dichter spricht zum Tod:

„Doch die lieblichste der Dichtersünden
Laßt nicht büßen mich, der sie gepflegt,
Süße Frauenbilder zu erfinden,
Wie die bittre Erde sie nicht hegt."

Von C. F. Meyer gelten diese wie eine leise Resignation klingenden Verse nicht. In seinem Leben und Dichten haben die Frauen nicht eine so bedeutende Rolle gespielt wie bei Gottfried Keller oder doch wenigstens nicht so tiefgehende Spuren in seiner

Dichtung hinterlassen. Seine dichterischen Neigungen erstreckten sich auf das Gebiet der großen Geschichte. Rätselhafte und ungedeutete Menschen der Vergangenheit erregten sein psychologisches Interesse. Seine Erlebnisse sind in diesem Sinne, wie schon erwähnt, nicht so sehr Urerlebnisse als Bildungserlebnisse. Der Wesensunterschied der Frauengestalten der beiden Dichter ergibt sich schon zum Teil daraus, daß sich Gottfried Kellers Frauengestalten meistens in der Gegenwart, C. F. Meyers immer in der Vergangenheit bewegen. „Freiluftnaturen", wie Laura Marholm[313]) Kellers Frauengestalten nennt, sind die C. F. Meyers, die sich am liebsten unter dem freien Himmel aufhalten, auch, aber in einem anderen Sinne. Ihr „Luftbedürfnis" ist Ausdruck der Veranlagung des Dichters, den enge Stuben bedrückten, der hohe Räume und die großen Berge nötig hatte, um frei atmen zu können. Seine Frauengestalten sind in dieser Beziehung schon stilisiert. Sie sind von Wissen unbeschwert und ebensowenig wie die Frauen Gottfried Kellers „Kulturerzeugnisse und Erziehungsfrüchte" in dem Sinne, daß sie sich literarisch oder künstlerisch betätigen. Nur Vittoria Colonna, Italiens größte Dichterin, macht eine Ausnahme. Mirabelle, die mit dem „Geist" gequält wird, erweckt unser Mitleid. Peregrinus hat Mühe, Stemma das Lesen und Schreiben beizubringen. Wenn C. F. Meyers Frauengestalten den Weg zur Ehe finden, so werden ihnen mehr oder weniger schwere innere Kämpfe selten erspart. Das sonnige Lachen der Frauengestalten Gottfried Kellers fehlt ihnen. Nur flüchtig huscht einmal ein wehmütiges Lächeln über ihre Züge. Dem Dichter des Tragischen hinterließ das Komische immer einen bitteren Beigeschmack. Daher enthalten seine Novellen auch so wenige weibliche Originale. Was ihn grundsätzlich in seiner Frauenschilderung von seinem Landsmann unterscheidet, ist die Stilisierung. Gasparde ist die Calvinistin, Lukretia Planta die Heroine, Gertrude und Diana sind Germaninnen, Stemma ist die Richterin, Vittoria Colonna die Römerin. Sie sind alle ins Große und Erhabene gesteigert. Wie der Charakter dieser Frauen, so wird auch ihre äußere Erscheinung stilisiert und idealisiert. Wenn man bei Kellers Menschen den Eindruck hat, man befände sich mitten im Schweizer Volke, so glaubt man bei den Personen in den Novellen C. F. Meyers, vor den Portraits der Renaissance in einem Museum zu stehen. Seine Frauen sind fast alle von besonderer Schönheit. Die zarten Mädchengestalten mit ihren sanften, unschuldigen Augen haben etwas von den „reinen Madonnengesichtern des frommen Perugino", für den er sich begeisterte. Häßlich sind nur das kleine trinkfrohe Brigittchen von Trogen und die Gräfin Mimeure mit ihren Runzeln und Falten. Auch im Leben schätzte der Dichter körperliche Schönheit. A. Frey erzählt, daß der Anblick häßlicher Kinder schon dem Knaben zuwider gewesen sei[314]). Mit

Ausnahme der Aebtissin in dem Entwurf der „sanften Kloster-aufhebung“ [315]) sind alle Frauen schlank gewachsen.

Auf die Gewandung hat C. F. Meyer nur geringes Gewicht gelegt, ein Zeichen dafür, wie wenig ihm daran lag, die Zeitstimmung seiner historischen Novellen durch Aeußerlichkeiten hervorzurufen. Gaspardes Reitkleid ist eine Erinnerung an die Quelle des „Amulett“. Lukretia Planta tritt in einfacher dunkler venetianischer Tracht auf. Etwas ausführlicher ist die Beschreibung der Kleidung Amantias. Von Rahel heißt es einfach, sie sei sonntäglich angetan. Die Gewandung der toten Gnade wird etwas ausführlicher geschildert. Gustel Leubelfing hat ihre Freude daran, in den blauen schwedischen Soldatenrock ihres Vaters zu schlüpfen. Die Würde Stemmas und Palmas erscheint gehoben durch die langen, weißen Gewänder, in denen sie vor Karl den Großen treten. Wie fein wird Lukrezia Borgia dadurch charakterisiert, daß sie sich einen blendend weißen, aus der feinsten vlämischen Wolle verfertigten Nonnenmantel überwirft, in dessen Kapuze sie sich bei der bevorstehenden Hinrichtung der Brüder des Herzogs hüllt.

Die Frauen in den Novellen Gottfried Kellers stammen aus dem Volk. C. F. Meyers Frauengestalten sind dagegen meistens vornehmer Abstammung. Nur wenige sind niederen Standes, Faustine, die Freigelassene, Gustel, das Soldatenkind, und Corinna, die Slavonierin, Gertrude, die einzige Bäuerin in seinen Novellen, wird durch Stilisierung gehoben. Der vornehmen Lebensstellung der Frauen entspricht ihre Beschäftigung, sie arbeiten nicht. Die einfache Rahel macht eine Ausnahme. Die Pfarrerstochter mit ihren häuslichen Eigenschaften, darin ein Abbild der praktischen Gattin des Dichters, näht dem Kandidaten die Knöpfe an den Rock, schneidet Weintrauben und richtet das Mittagsmahl. Das Brigittchen, das als eine tüchtige Verwalterin gilt, wird in einer Feierstunde, als sie sich ein Räuschchen angetrunken hat, eingeführt. Gustel Leubelfing verplaudert die Abende mit dem König. Vittoria Colonna wird beim Schachspiel dargestellt, ebenso Lukrezia Borgia. Die Frauen in den Novellen C. F. Meyers leben ein aristokratisches Leben, ein Leben der Muße. Es gilt als Zeichen besonders herzlicher Zuneigung, wenn die Marchese Pescara und die Herzogin von Ferrara ihre Gatten beim Essen persönlich bedienen.

Auch die Sprache, die zur feineren Charakterisierung dient, verrät Vornehmheit. Drastisch und derb drückt sich nur das schimpfende Brigittchen aus. Der Dichter selbst gebrauchte niemals derbe Worte [316]). Die Sprache Gertrudes und Stemmas erinnert an altgermanische Formeln. Die allmächtige Frau Maintenon, die ihre Worte wohl zu setzen versteht, „züngelt und reizt den König, ohne die Stirn zu falten und den Wohlklang ihrer Stimme zu verlieren“. Vittoria Colonna redet „überwallend wie ein römischer Brunnen“.

Erst im „Plautus“ wird der Klang der Stimme als Charakterisierungsmittel verwandt. Gustel, Diana und Angela haben eine tiefe Stimme. Stemma eine eherne und gewaltige Stimme, die Aebtissin eine schreiende, kreischende, keifende, Mirabelle eine kindlich glockenhelle.

Mehr Gewicht als auf den Klang der Stimme hat C. F. Meyer, dessen Anlage im wesentlichen visuell, doch daneben auch motorisch war [317]), auf die Farbe gelegt. Er gibt durch die Farbtönungen dunkel oder licht gefühlsmäßig ein Stück vom Wesen seiner Frauengestalten wieder. Die dunklen „Geschöpfe“ oder „Wesen“ sind von ernster, schwermütiger Natur, die lichten Wesen sind meistens die leidenden. Mienenspiel und Gesichtsfarbe dienen zur feineren Charakterisierung [318]). Auf den blassen Gesichtern seiner seelisch leidenden Frauen liegt ein leiser Schatten der Wehmut, der besonders auffällt, wenn die Gesichtsfarbe in so scharfem Gegensatz zur Haarfarbe wie bei Gnade und Stemma steht. Die Farbe der Haare wechselt vom Aschblond der Marschallin Boufflers bis zum Rabenschwarz Gnades, die Farbe der Augen von dem trotzigen Blau der Gertrude bis zum grausamen Schwarz der Richterin. Die Schilderung der farblosen Augen der Lukrezia Borgia ist ganz hervorragend. Warme braune Augen hat der Dichter besonders gerne seinen gutherzigen Frauen und Mädchen gegeben. Ueberhaupt sprechen die Augen den Charakter seiner Menschen aus. Die Augen der zarten Mädchengestalten sind sanft, flehend, furchtsam, unschuldig, bang und ängstlich, seelenvoll, selig und wehklagend. Rahel hat klare, verständige Augen, das Brigittchen dumme und pfiffige, Frau von Maintenon kluge, dunkle, mandelförmige, sanft-schwermütige Augen. Mitunter spricht aus den Augen ein Stück Schalkhaftigkeit wie bei Rahel und Gustel. Durch die Tränen, die des Dichters Frauen und Mädchen, selbst die willensstärksten oft und reichlich vergießen, blickt bei einigen ein leises Lächeln. Nur eine Mädchengestalt der Novellen, Gustel Leubelfing, hat ein herzliches, aus der Seele kommendes Lachen. Lukrezia Borgias Lächeln ist berechnet; das Brigittchen hat ein „unreines“ Lachen.

Wie in Thomas Becket, Julian Boufflers und Pescara, so stecken auch in den Frauengestalten einzelne Charakterzüge, die auf Stimmungen und Empfindungen des Dichters zurückgehen. Sind seine Frauengestalten so einerseits sein persönlichster Wesensausdruck, so tragen sie andererseits Züge, die den Frauen seiner Umgebung entnommen sind. Sie haben jedoch nicht als eigentliche Modelle gedient. Betsy Meyer schrieb einst an Wüst: „C. F. Meyer hat nie so nach der Natur gezeichnet, wie mir scheint, daß Sie es ihm zutrauen, oder sich bestrebt, die ihn umgebende Natur in seinen Gestalten zu studieren und abzuschreiben.“ [319]) Ueberblicken wir die Reihe der Mädchen und Frauen, die dem

Dichter auf seinem Lebenswege begegnet sind, und die Spuren in seinen Novellen hinterlassen haben, so müssen wir sagen, daß kein einziges Liebeserlebnis der Keim zu einer Novelle geworden ist. Der „Schuß von der Kanzel" wäre wohl ungeschrieben geblieben, wenn er nicht mit dieser Novelle ein Versprechen an das „Züricher Taschenbuch" eingelöst hätte. Von den jungen Mädchen, die seine Pfade kreuzten, und zu denen er eine nicht gestandene Neigung faßte: Marie Burckhardt, Pauline Escher, Clelia Weidmann, Cécile Borel, Frl. Marquis, Constance von Rohdt, hat nur eine nachdrücklich auf seine Frauengestalten eingewirkt, nämlich Clelia Weidmann. Dagegen haben die Frauen seiner nächsten Umgebung verhältnismäßig viele einzelne Züge hergegeben, wie von uns aufgezeigt wurde: Die Gattin für Rahel und Vittoria Colonna, die Mutter für die Herzogin Boufflers, Mathilde Escher für Stemma, die Schwester für Lukretia Planta, Gustel, Palma und Vittoria; sie kann ganz allgemein als Typus der sich für den Mann heroisch aufopfernden Frau gefaßt werden. Daß gerade Betsy, die lange Jahre mit ihrem Bruder zusammenwohnte, dessen treueste Sekretärin sie war, die tiefsten Spuren hinterlassen hat, kann nicht wundernehmen. Clelia Weidmann[320]), die Jugendgeliebte, die wir erst einmal streiften, ist das Vorbild für den Typus der jungen, leidenden, auf tragische Weise das Leben verlassenden Mädchengestalt. Sie ist das tiefste seiner Frauenerlebnisse gewesen. Er lernte sie kurz vor seiner Italienreise kennen. Das stille und schüchterne Wesen des lieblichen Mädchens mit dem dunklen Haar machte auf ihn einen tiefen Eindruck. Ihre sanften, braunen, schwermütigen Augen blicken uns aus den meisten seiner jungen Mädchengestalten an. Sie starb nicht 30 Jahre alt an den Folgen einer Operation und sah dem Tod mit einem Lächeln entgegen. C. F. Meyer, dem sie sich versagte, wohl weil sie kein Vertrauen zum Leben hatte, wurde auf das tiefste erschüttert. Er floh nach Lausanne. Während sie in seiner Liebeslyrik klarer hervortritt, ist ihre Wirkung auf die Mädchengestalten der Novellen mehr allgemeiner Natur. Sie ist die sehnsüchtig geliebte, leidende Schönheit der Novelle. Melchior Palagy[321]) sieht die feinen Fäden, die zwischen der „Muse" des Dichters und seiner Eigenart bestanden: „Seine Liebe zu Clelia Weidmann entspringt aus der tiefsten Wurzel seines Wesens, denn es ist das eigene verborgene Leiden physischen Ursprungs, das ihn mit unwiderstehlicher Gewalt zu der im Leiden doppelt schönen Mädchengestalt hinzieht." Clelia hat in den Novellen bleibendere Spuren hinterlassen als die Gattin. Das Liebeserlebnis, das uns verflüchtigt und verklärt entgegentritt ist nicht aufdringliche Haupthandlung. Die „Muse" geht mit ihm als eine sehnsüchtige Erinnerung durch sein ganzes Werk und setzt ihn in Parallele zu den großen Künstlern der Renaissance. Clelia Weidmann ist nicht die Beatrice Portinari des von ihm hochver-

ehrten Dante, sie hat schon eher etwas von der Bedeutung der Laura für Petrarca, den ersten modernen zwiespältigen Menschen. Wie Raffael in der Donna Velata und der sixtinischen Madonna ein tiefes Liebeserlebnis verklärt hat[322]), so verklärt C. F. Meyer in den feinen Mädchenschöpfungen seiner Novellen die Jugendgeliebte, eine liebliche, leidende Mädchengestalt, die unauslöschlich in seiner Erinnerung haften blieb.

Wir wollen nicht entscheiden, welcher Typus seiner Frauengestalten dem Dichter am nächsten gestanden hat, ob die stilisierten, willensstarken Frauen männlicher Haltung oder die jungen, unschuldig leidenden Mädchen. In der „Hochzeit des Mönchs" bewundert Cangrande die große Leidenschaft seiner Gemahlin, die ihm im Augenblick wohl schöner erscheinen mag als die kleinere, zarte Frau, die er ihr als Nebenbuhlerin gegeben hat. Neben dem Conrad Ferdinand Meyer, dem es vor den gewaltigen Schöpfungen Michel Angelos „wie Schuppen von den Augen fiel", der den erhabenen Dante bewunderte und Beethoven verehrte, steht der andere C. F. Meyer, dem Raffael, Ariost und Mozart zum Erlebnis wurden. Wenigstens deuten gerade die Frauengestalten seiner Novellen auf eine weiche, urerlebnishafte, menschliche Seite des tragischen Dichters, die neben den „ästhetisch-konkreten und ethisch-abstrakten" Erlebnissen seiner Dichtung[323]) bisher nicht genug gewürdigt wurde.

Literaturnachweise.

Der Verlag Hässel, Leipzig, bereitet eine C. F. Meyer-Bibliographie vor, die von E. Lusser und E. Metelmann bearbeitet wird. Dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Verlages und Herrn Metelmanns verdanke ich die Einsichtnahme in diese Bibliographie. Auf vollständige Literaturangaben wird hier verzichtet.

Ausgaben:

C. F. Meyer: Sämtliche Werke. Taschenausgabe. Leipzig o. J. Verglichen wurden die Erstdrucke und zwar:

C. F. Meyer: Das Amulett. Leipzig 1873.

Jürg Jenatsch in „Die Literatur", hrsg. von P. Wislicenus 1874.

Der Schuß von der Kanzel in „Züricher Taschenbuch auf das Jahr 1878".

Der Heilige in „Dtsch. Rundschau", Bd. XXI, XXII. 1879/80.

Das Brigittchen von Trogen in „Dtsch. Rundschau", Bd. XXIX. 1881.

Gustav Adolfs Page in „Dtsch. Rundschau", Bd. XXXIII. 1882.

Julian Boufflers. Das Leiden eines Kindes in „Schorers Familienblatt", Bd. IV. 1883.

Die Hochzeit des Mönchs in „Dtsch. Rdsch.", Bd. XXXVII/XXXVIII. 1883/84.

Die Richterin in „Dtsch. Rundschau", Bd. XXXXV. 1885.

Die Versuchung des Pescara in „Dtsch. Rundschau", Bd. LIII. 1887.

Angela Borgia in „Dtsch. Rundschau", Bd. LXIX. 1891.

Unvollendete Prosadichtungen, hrsg. von A. Frey. 2 Bde. Leipzig 1916. (U. P.)

Briefe:

C. F. Meyers Briefe nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen, hrsg. von A. Frey. 2 Bde. Leipzig 1908. (Br. I, II) enthält die wichtigsten und meisten Briefe, sowie den Briefwechsel mit G. Keller.

L. von François und C. F. Meyer. Ein Briefwechsel, hrsg. von A. Bettelheim. 2. Aufl. Berlin 1920.

C. F. Meyer und J. Rodenberg. Ein Briefwechesl, hrsg. von Aug. Langmesser. Berlin 1918.

R. d'Harcourt, C. F. Meyer. La crise de 1852—56. Lettres de C. F. Meyer et de son entourage. Paris 1918. (d'Harc. La crise.)

Darstellungen:

A. Frey: C. F. Meyer. Sein Leben und seine Werke. 4. Aufl. Stuttgart 1925.

Betsy Meyer: C. F. Meyer in der Erinnerung seiner Schwester. Berlin 1903. Vorher abgedr. „Dtsch. Rundschau", Bd. CXV, CXVI. 1903.

Aug. Langmesser: C. F. Meyer. Sein Leben, seine Werke und sein Nachlaß. Berlin 1905.

R. d'Harcourt: C. F. Meyer. Sa vie, son oeuvre. 1815—1898. Paris 1913. (d'Harc.)

Max Nußberger: C. F. Meyer. Leben und Werke. Frauenfeld 1919.

W. Linden: C. F. Meyer. Entwicklung und Gestalt. München 1922.

E. Everth: C. F. Meyer. Dichtung und Persönlichkeit. Dresden 1924.

H. Mayne: C. F. Meyer und sein Werk. Frauenfeld 1925.

R. Faesie: C. F. Meyer. Leipzig 1925.

Gritta Baerlocher: Die Geschichtsauffassung C. F. Meyer's. Heidelberg 1922. (Zür. Diss.)

F. F. Baumgarten: Das Werk C. F. Meyer's. Renaissanceempfinden und Stilkunst. München 1917.

O. Blaser: C. F. Meyer's Renaissancenovellen. Bern 1905. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Lit.-Geschichte 8.

Herm. Bleuler: C. F. Meyer's Jürg Jenatsch im Verhältnis zu seinen Quellen. Karlsruhe 1920. (Zür. Diss.)

M. Bodmer: Frühe Balladen von C. F. Meyer. Leipzig 1922.

W. Brecht: C. F. Meyer. Das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung. Wien 1918.

K. E. Franzos: C. F. Meyer. Vortrag. Berlin 1898.

F. Hellermann: Mienenspiel und Gebärdensprache in C. F. Meyer's Novellen. Hamburg 1912. (Giess. Diss.)

E. Heß: Ueber C. F. Meyer. Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie. Bd. LVIII. 1902. S. 1164—1182.

E. Kalischer: C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur ital. Renaissance. Berlin 1907. Palästra 64. (Kal.)

W. Köhler: C. F. Meyer als religiöser Charakter. Jena 1911.

E. Korrodi: C. F. Meyer-Studien. Leipzig 1912.

W. Kostowa: Die Bewegungen und Haltungen des menschlichen Körpers in C. F. Meyer's Erzählungen. Leipzig 1915. (Tüb. Diss.)

H. Kraeger: C. F. Meyer. Quellen und Wandlungen seiner Gedichte. Berlin 1901. Palästra 16.

H. von Lerber: Der Einfluß der französischen Sprache und Literatur auf C. F. Meyer und seine Dichtungen. Bern 1924. Sprache und Dichtung 29.

K. E. Lusser: C. F. Meyer's Jugendentwicklung unter besonderer Berücksichtigung der deutschen und romanischen Bildungseinflüsse. Leipzig 1925.

H. Moser: Wandlungen der Gedichte C. F. Meyer's. Leipzig 1900.

F. Ohmann: C. F. Meyer's dichterisches Schaffen. Bonn 1907. Mitt. der lit.-hist. Gesellschaft Bonn. Jg. 2, H. 3, S. 97—132.
J. Sadger: C. F. Meyer. Eine pathographisch-psychologische Studie. Wiesbaden 1908. Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens 59.
J. Sahr: Friedrich Schiller und C. F. Meyer. Euph. Bd. XII. 1905. S. 665—680.
Emil Strodthoff: C. F. Meyer's Novelle „Die Versuchung des Peskara". Entstehungsgeschichte, Quellen, Würdigung und Stil. Maschinenschrift-Diss. Marburg 1924.
E. Sulger-Gebing: C. F. Meyer's Werke in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst. Euph. 23. Jg. 1921. S. 422—495.
Marion Lee Taylor: A study of the technique in C. F. Meyer's Novellen. Chicago 1909.
H. Trog: C. F. Meyer. Sechs Vorträge. Basel 1897.
W. Uhl: C. F. Meyer. Hamburg 1900. Sammlung gemeinverständl. wiss. Vorträge 348.
J. Weingartner: C. F. Meyer nach seinem Leben und Dichten. Halle 1903.
Paul Werner: Jürg Jenatsch; Entstehung, Gehalt und Form der Dichtung. Maschinenschrift-Diss. Marburg 1924.
P. Wüst: Gottfried Keller und C. F. Meyer in ihrem persönlichen und literarischen Verhältnis. Leipzig 1911.

Anmerkungen.

I.

1) Betsy, Dtsch. Rdsch. 115, S. 397.
2) U. P. 251. Ein Gewissensfall Duno Duni.
3) Frey 299, Langm. 115 f., Baumg. 72, 177, Kal. 93; anders Linden 149, Maync 69, Taylor 60.
4) Bes. Baumgarten.
5) Urteile über die Frauengestalten der Novellen: Uhl 41, 43 f.; d'Harcourt 299; Maync 340 f.; Taylor 10; Baumgarten 102 ff.; R. Unger in C. F. Meyer, Eine Charakteristik zu seinem Säkulartag, Bausteine, Festschrift f. M. Koch, Breslau 1926, S. 119.
6) An Felix Bovet 31. 12. 1881.
7) An denselben 14. 1. 1888.
8) An L. v. François, Ende Mai 1881.
9) Dtsch. Rundschau 116, S. 204.
10) Ebenda, S. 204.
11) An C. F. Meyer 25. 6. 1882.
12) Vgl. an K. Spitteler 26. 12. 1885; undatiert Br. I, 426.
13) An J. Rodenberg 5. 11. 1882.
14) An H. Lingg 13. 8. 1877.
15) Ch. Vulliemin, C. F. Meyer et L. Vulliemin in Bibl. univers. Tom. XVI, S. 537. 1899.
16) Bibl. univers. XVI. S. 539.
17) Prosper Mérimée, Chronique du règne de Charles IX. Paris 1842. S. 111.
18) Abzulehnen ist J. G. Sprengel, Die Kunstform der Novelle und C. F. Meyer's Amulett. Eckart Jg. 6, 1912, S. 231 f.;
19) Frey 253.
20) F. Meyer, Die evangelische Gemeinde in Locarno, Bd. II. Zürich 1836, S. 305, Anm. 348.
21) Joh v. Müller, Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft, fortgesetzt von L. Vulliemin, Bd. IX. Zürich 1844, S. 135.
22) So Gorm, Zeitschrift f. vergl. Lit.-Gesch. Neue Folge XVIII 1910, S. 50 f.
23) Chron. 14.
24) Ebenda 93 f.
25) Ebenda 49, 78, 92.

26) Ebenda z. B. 49, 102.
27) d'Harcourt 243 f.
28) Frey 102.
29) Vgl. Chron. 49 ff., 65, 68 ff., besonders 154 f., 161.
30) Ebenda 92, 172, 196.
31) Ebenda 53, 76; 141; 132.
32) Ebenda 50, 92.
33) d'Harcourt 242 f.
34) Ebenda 242 f.
35) Langmesser 284.
36) Chron. 259.
37) A. Lüderitz, Arch. f. d. Studium d. neueren Sprachen 112, 1904, S. 253 f. (C. F. Meyer's Amulett und seine Quelle.)
38) Nußbergers Deutung ist zu fein 25, 72; Lerber 28; Bohnenblust i. d. Einleitung z. Amulett, Taschenausgabe der sämtl. Werke, S. 9.
39) Die Quelle für dieses Gedicht ist Ranke, Französische Geschichte, Bd. I, 2. Aufl. 1856. S. 293 f.
40) Julian Schmidt, C. F. Meyer in Pr. Jhrb., Bd. LIII. 1884. S. 275, vgl. Frey 291.
41) Balthasar Reber, G. Jenatsch, Graubündens Pfarrer und Held während des 30jähr. Krieges. Beitr. z. vaterl. Geschichte, hrsg. von der Historischen Gesellschaft in Basel, Bd. VII. Basel 1860, S. 236.
42) Auhorn, Graw Pünter-Krieg 1603—29 nach d. Manuskript zum ersten Mal hrsg. von C. von Mohr. Chur 1873, S. 80, 84.
43) L. Vulliemin, Geschichte der Eidgenossen während des 16. u. 17. Jahrh. aus dem Französischen von J. J. Hottinger, 2. Teil. Zürich 1844, S. 505.
44) Herm. Bleuler, S. 48.
45) Georg von Wyss, Herzog H. von Rohan. Neujahrsbl. der Stadtbibliothek Zürich auf das Jahr 1869, S. 15/16.
46) Vgl. den Erstdruck des Jürg Jenatsch in „Die Literatur", hrsg. von P. Wislicenus, 1874, S. 826.
47) Nimmt auch Bleuler, S. 48 an.
48) L. Vulliemin, Geschichte der Eidgenossen, Fortsetzung von Joh. v. Müller, X, 657 f.
49) Reber, 210; vgl. noch Dtsch. Rdsch. 208, 1926, S. 137 f. Konrad Wandel, G. Jenatsch Ermordung nach dem Churer Verhörsprotokoll vom 25. 1. 1639 und bei C. F. Meyer.
50) Fortunatus Sprecher von Bernegg. Geschichte der bündn. Kriege und Unruhen ins Deutsche übersetzt von C. v. Mohr, Archiv f. d. Geschichte d. Republik Graubünden, Chur 1856/57, II, 282.
51) Frey 192.

52) Vgl. den Briefwechsel zwischen Th. Storm und G. Keller, hrsg. von A. Köster, 3. Aufl. Berlin 1909: Keller an Storm 5. 1. 1883, 9. 6. 1884; an C. F. Meyer 3. 10. 1876.
53) Wüst, 39 ff.
54) An C. F. Meyer am 20. 11. 1885.
55) An Storm, 5. 1. 1883.
56) Reber, 236.
57) J. R. Riedhauser, Georg Jenatsch, Davos 1897, S. 11; Bleuler, 65.
58) An Storm, 9. 6. 1884.
59) So L. Gorm, Das Schicksal des Jürg Jenatsch, Euph. Erg.-Heft 8, 1909, S. 165.
60) Bibl. universelle 542.
61) Preuß. Jahrb. 53, 1884, S. 278.
62) Werner, S. 105.
63) An Felix Bovet, 12. 9. 1876.
64) Langmesser, 302.
65) Werner, 106; an A. Meißner, 1. 3. 1875.
66) Vgl. besonders „Die Lit.", 1874, S. 720, 766, 815 f.
67) Frey, 288.
68) Frey, 186.
69) Vgl. dazu den Brief vom 20. 9. 1853 an Betsy in d'Harcourt, La crise, 214.
70) Brecht, 122 f.
71) An Wille, 23. 12. 1876.
72) Faesie, 69.
73) Sprecher, II, 284.
74) Werner, 63 f., 69 f.
75) Langmesser, 303.
76) Georg von Wyss, H. H. von Rohan, S. 3, 4, 5.
77) Ebenda, S. 5.
78) Bleuler, 36.
79) d'Harcourt, 257; Betsy, Dtsch. Rdsch. 116, S. 211.
80) d'Harcourt, 330.
81) R. Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, II, 4.
82) d'Harcourt, La crise, XXXVIII f.
83) An H. Lingg, 13. 8. 1877.
84) An Fr. Wille, 4. 12. 1877.
85) Hat C. F. Meyer, H. Reuter, Alexander III. und die Kirche seiner Zeit, 2 Bde. Leipzig 1860 gekannt?
86) Augustin Thierry, Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands, oeuvres complètes, Paris, 1846, I, 16 f.
87) An Rodenberg, 26. 5. 1879.
88) Thierry, III, 251.
89) Ebenda, auch bei Friedrich v. Raumer, Geschichte der Hohenstaufen, Leipzig, 1823, f. VI, 1825, S. 559.

90) Nur Gritta Baerlocher, S. 53, 84 kennt diese Stelle: Thierry, III, 251.
91) H. Laube, S. W. hrsg. von H. Houben, Bd. XXIII, Einltg. zu Monaldeschi, S. 11 f.
92) R. Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, II, 2.
93) 15 Briefe von Richard Wagner. Nebst Erinnerungen und Erläuterungen von Eliza Wille, geb. Sloman, Berlin. 1894, auf den Erstdruck in der Dtsch. Rdsch. bezieht sich der Brief C. F. Meyer's vom 16. 2. 1887 an L. von François.
94) An Karl Spitteler, undatiert Br. I, 426; 26. 12. 1885. Frey 28.
95) An C. F. Meyer, 12. 9. 1881.
96) An H. Hässel, 2. 5. 1880.
97) Vgl. darüber Wüst, 78.
98) Thierry, III, 241.
99) Ebenda, III, 241.
100) Ebenda, III, 44 f., 197 f.
101) Ebenda, 397 f.
102) Ebenda, 344 f.
103) Ebenda, 398; 223 f.
104) Ebenda, III, 273.
105) Zu H. Blum am 19. 8. 1889. Dtsche Rev. Jg. 34. 1909. S. 241.
106) Thierry, III, 90 f., 311.
107) Ebenda, III, 281. Auszug aus Willelmi filii Stephani vita S. Thomae p. 14—23 apud hist. Angl. Script. ed. Sparke.
108) Dtsch. Rdsch., Bd. XXIX, 1881, S. 169.
109) An Rahn, 12. 11. 1881.
110) An Rodenberg, 14. 2. 1880.
111) Kalischer, S. 34 ff.
112) Von Kalischer, S. 36, aus Manzonis Roman (Kap. XXI)) angeführt — Manzoni, Die Verlobten. Eine Mailänder Geschichte aus dem 17. Jahrhundert, übersetzt von E. von Bülow (Romane und Novellen des Auslandes, Bd. XXV und XXVI) 2. Auflage. Leipzig 1837, II 32.
113) An Hässel, 15. 10. 1884.
114) Dtsch. Rdsch., Bd. XXIX, 1881, S. 176.
115) „20 Balladen von einem Schweizer", 1864, Nr. 13. Königin Agnes in Königsfelden, in der Sammlung der Gedichte von 1882 als Frau Agnes und ihre Nonnen; Nr. 15, Die Novize.
116) C. F. Meyer lernte Hässel 1865 kennen. Frey, 212.
117) Engelberg, IV, Jutta.
118) Raumer, IV, 258.
119) Kalischer, 36.
120) Manzoni, I, 187.
121) Frey, 424 f. teilt die Stelle aus dem Dictionnaire universel d'histoire et de geographie par M. N. Bouillet mit.
122) Kalischer, 36; Manzoni, II, 367.

123) Jacob Burckhardt, Kultur der Renaissance, Basel 1860. S. 486 f.
124) P. C. Planta, Das alte Rhaetien staatlich und kulturhistorisch, Berlin 1872, S. 378.
125) Kalischer, 37; Sulger-Gebing Euph. 23, 1921, S. 554.
126) Shakespeare, Hamlet, IV, 5.
127) An Fr. von Wyss, 21. 11. 1881.
128) Wie Maync, S. 192 meint.
129) An Cécile Borel am 24. 6. 1853 in d'Harcourt La crise.
130) Uhl, 43.
131) An H. Lingg, 31. 8. 1882.
132) Zu Hans Blum am 19. 8. 1889. Ein Besuch bei C. F. Meyer. Dtsch. Revue. Jahrg. 34. 1909. S. 240.
133) Goethe, Egmont, I, 3 und III, 2.
134) E. Ermatinger. Eine Quelle zu C. F. Meyer's Novelle Gustav Adolfs Page. „Das Literarische Echo", Jahrg. 19, 1916, Sp. 22—26.
135) H. Laube, S. W., Bd. XXIII, S. 34 f.
136) A. F. Gfrörer, Gustav Adolf und seine Zeit, Stuttgart und Leipzig 1837.
137) Gfrörer, S. 1024 und 1031.
138) Ebenda, 145 f., 188.
139) Diesen Zug der Verliebtheit tadelt Hans Trog, S. 78.
140) An C. F. Meyer, 4. 10. 1882.
141) E. Ermatinger, Einleitung z. Pagen in der Taschenausgabe der sämtl. Werke, S. 10.
142) Köhler, S. 124 f.
143) Maync, 204.
144) Das Gedicht entstand 1890.
145) Nußberger, 191.
146) H. Laube, S. W., Der deutsche Krieg II, Waldstein, Bd. XIX, S. 166 f.
147) An Hässel, 26. 3. 1866.
148) Prosper Mérimée, Carmen; Arsène Guillot ... Nouvelles 8. Ed. Paris 1874, S. 28 f., 32 f.
149) Ebenda, S. 32 f.
150) Ebenda, S. 99.
151) Frey, 330.
152) Die Quelle ist St. Simon, mémoires Paris 1856, Bd. VI, Kap. 32, S. 406, (wohl auch Bd. VII, Kap. 2, S. 12!) Bd. IX, Kap. 10, S. 120.
153) Leopold v. Ranke, Franz. Geschichte, 2. Auflage, Bd. III, 1859, S. 564.
154) Ebenda, 565.
155) Ebenda 567.
156) Bd. IV, 1862, S. 323, 321.
157) III, 562.

158) d'Harcourt, 342.
159) Frey, 22 f.
160) St. Simon, Bd. I, Kap. 32, S. 386.
161) Raumer, VI, 328 f.; IV, 61.
162) Wahrscheinlich kannte C. F. Meyer die Fabel der Ballade aus Jakob Burckhardt, K. d. R. 1860, S. 542 f.; vgl. auch Raumer, III, 1824, S. 629 f., Simonde Sismondi, Histoire desrépubliques italiennes an moyen-âge. Paris 1840, II, 105 f. Diese Darstellungen gehen auf Macchiavellis florentinische Geschichte zurück. Uebersetzungen von Johannes Ziegler, Karlsruhe 1834 und Alfred von Reumont, Leipzig 1846.
163) Kalischer, 52.
164) An Wille, 16. 11. 1883.
165) Dante, Inferno V, 112; d'Harcourt 358; Blaser 80 f.
166) Keller an Rodenberg bei Bächthold, Gottfried Kellers Leben, Berlin 1892—96, III, 547.
167) Der Versuch Lerbers, S. 122 f., das Vorbild für die Fabel der Hochzeit des Mönchs in der dritten Erzählung von Thierrys récits des temps Mérovingiens, die C. F. Meyer ins Deutsche übersetzte zu finden, ist wenig wahrscheinlich. Thierry, oeuvres complètes VIII, Paris 1846, S. 4 ff. Merovig = Astorre, Brunnhildis = Antiope.
168) Frey, 72 f.
169) An C. F. Meyer, 9. 1. 1883 (verschrieben für 1884).
170) Linden, 93.
171) Prosper Merimée, Nouvelles, 8. Ed., Paris 1874, S. 155 und S. 123.
172) Frey, 287.
173) Frey, 292.
174) Betsy, Dtsch. Rdsch. 116, S. 200 f.
175) Von Kalischer angeführt, S. 65.
176) U. P., S. 268—77.
177) An C. F. Meyer, am 14. 6. 1881.
178) An Rodenberg, 30. 11. 1881, ähnlich an L. von François, am 2. 9. 1882.
179) An C. F. Meyer, 4. 10. 1882 (bezieht sich auf die Gedichte von 1882).
180) Ovid Metamorphosen, IX, 447—665; die angeführte Stelle IX, 456—60.
181) An Wille, 30. 3. 1885.
182) Kalischer, 64; Raumer, IV, 192.
183) Raumer, IV, 638 b.
184) Raumer, IV, 642 b.
185) E. C. Speyer, Zur Entstehungsgeschichte der Richterin, Arch. f. d. Stud. d. neueren Sprachen, Bd. CXXVIII, 1912, S. 276 ff.
186) Langmesser, 93 f., 170.

187) Frey, 333; Briefe, II, 270, Anm. 1.
188) Prosper Mérimée, Colomba, La Vénus d'Ille ... nouvelle éd. Paris (Calman Lévy) o. J., S. 125.
189) Shakespeare, Macbeth, V, 1.
190) L. v. François an C. F. Meyer, 12. 10. 1885, C. F. Meyer an L. v. François, 20. 10. 1885.
191) Baumgarten, 121.
192) An C. F. Meyer, 20. 11. 1885.
193) An Johann Landis, 21. 10. 1885. Kal. 67.
194) Felix Emmel, Das deutsche Antlitz C. F. Meyer's, preuß. Jahrb. Bd. CCI, 1925, S. 294.
195) C. F. Meyer, Mathilde Escher. Ein Portrait. Im Züricher Taschenbuch auf das Jahr 1883, S. 1—18, abgedruckt Briefe II, 483 f.
196) Grimm, Kinder- und Hausmärchen, Nr. 11.
197) Frey, 55.
198) Emmel, S. 283 f.
199) Emmel, S. 295; Betsy, Dtsch. Rdsch. 115, S. 394 f.
200) Emmel, S. 296.
201) „Rheinborn"-Strom, der Malmort benagt und in den Palma = Betsy hineinblickt; das von C. F. Meyer oft verwandte Motiv des „Mitwanderns" = „am Himmelstor", „ein Pilgrim", begegnet schon im Jürg Jenatsch; gemeinsames Betrachten von segelnden Wolken und leuchtenden Alpenspitzen auf den Wanderfahrten.
202) An Rodenberg, 10. 7. 1885.
203) Hedwig Bleuler-Waser, Die Dichterschwestern Regula Keller und Betsy Meyer, Zürich 1919, S. 43. Langmesser 26, an L. v. François, 15. 9. 1883.
204) Vgl. Frey, 146.
205) Ein Fragment Betsy Meyers, mitgeteilt von Rodenberg. „Lit. Echo" 15, 1912/13, Sp. 14.
206) Lerber, 129.
207) Kalischer, Blaser, Strodthoff.
208) Baumgarten, 170.
209) H. Grimm, Michelangelo. Hannover 1864, S. 575.
210) Alfred von Reumont, Vittoria Colonna. Leben, Dichten, Glauben im 16. Jahrhundert. Freiburg 1881, S. 240.
211) Ebenda, 239.
212) Ebenda, 9, 13; 84; 81, 195; 58 f.; 179, vgl. auch Kalischer, 97, Anm. 1, vgl. überhaupt Kal. 95 f.
213) Grimm, 553 f.; Sismondi, Bd. IX, S. 407.
214) An Rodenberg am 15. 6. 1888.
215) Reumont, 75 f.
216) An Frey am 18. 11. 1887.
217) An C. F. Meyer am 11. 11. 1887.
218) Reumont, 59.

219) Blaser, 107.
220) Ueber del Guasto Reumont, 23 f., Kal., 97 f.
221) Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, Bd. VII, S. 615.
222) Frey, 212. Kalischers gezwungenen Versuch (S. 96, Anm. 3), hierfür auf Grimms Worte über Vittorias und Michelangelos Gedichte (Grimm, Michelangelo, S. 573) zurückzugreifen, lehnen wir ab.
223) So Kalischer, 105.
224) Reumont, 25.
225) Ebenda, 26 f.
226) d'Harcourt, 525 f.
227) Ranke, Päpste, S. W. 37, Aufl. 1900, Bd. I, S. 66 f.
228) „Romanzen und Bilder", 1869, Nr. 38, Das Amphittheater — Die wunderbare Rede in „Gedichte", 1882.
229) d'Harcourt, 525.
230) Linden, 99.
231) Strodthoff, 67 f.
232) An Hässel, 1891, Briefe, II, 209, ähnlich an Felix Bovet am 6. 9. 1891.
233) Frey 350.
234) Blaser, 118; Maync, 290.
235) Ferdinand Gregorovius, Lukretia Borgia, Stuttgart, 1874, S. 285 f.
236) An Lina Frey am 30. 11. 1891; an Fr Wille am 29. 11. 1891.
237) Gregorovius, 196.
238) Ebenda, 203.
239) Ebenda, 27.
240) J. Burckhardt, K. d. R., S. 394.
241) Raumer, III, 1824, S. 625 f., Kal. 113.
242) Vgl. die Ballade „Die gezeichnete Stirn".
243) Everth, 190.
244) Faesie, 124.
245) An Fr. Wille undatiert Briefe, I, 204.
246) Gregorovius, 324.
247) d'Harcourt, 408.
248) E. Schmidt, Ariost in Deutschland in „Charakteristiken", I, Berlin 1886, S. 47.
249) Greg. XIV. Das beste über C. F. Meyer's Lukrezia hat Kalischer 124 ff. gesagt.
250) Ebenda, 193, 225.
251) Greg., 226.
252) Ebenda, 226.
253) Ebenda, 37, 51, 197; 210.
254) J. Burckhardt, K. d. R. 344, Anm. 45. Greg., 226.
255) Greg., 279.

256) J. Burckhardt, K. d. R. 344. Vgl. Kal. 133.
257) Greg., 222, 219 f.
258) Ebenda, 24, 99, 166, 298.
259) Ebenda, 163 f.
260) Ebenda, 54, 143.
261) Ebenda, 264.
262) An Wille am 5. 12. 1885.
263) An Friedrich von Wyss am 22. 8. 1891, an F. Bovet am 6. 9. 1891.
264) Greg., 47.
265) Ebenda, 107 f., 137 f.
266) Ebenda, 93.
267) Ebenda, 281.
268) Ebenda, 169 f.
269) Ebenda, 265 und 277 f.
270) Ebenda, 296.
271) Vgl. das Fragment U. P. 299.
272) Greg., 296.
273) Langmesser, 96; Kalischer, 123 f.; vgl. Otto Brahm, K. Stauffer-Bern, Stuttgart 1892.
274) Greg., 296.
275) Ebenda, 274, 288 f.; Kalischer, 127 f.
276) Greg., 289.
277) An C. F. Meyer am 19. 11. 1891.
278) Langmesser, 407.
279) H. A. Krüger, Dtsch. Lit.-Lexikon, München 1914, S. 46.
280) Baerlocher, 60 f.; Kal., 126.
281) Baumgarten, 101 f.

II.

282) d'Harcourt, 299.
283) An Rahn undatiert, Briefe, I 269.
284) Taylor, 15.
285 a) Vgl. Albrecht Dürer, Tagebücher und Briefe, München 1927, S. 41, 44, 48 f., 52 f., 160.
285 b) Quelle dafür Guizot, Histoire de la Civilisation en France, Bd. II, Paris 1829, S. 413.
286) Anders Blaser, 42 f.
287) Linden, 99.
288) Sulger Gebing Euph., 23, S. 465.
289) Kalischer, 61.
290) Euph., 23, S. 426.
291) J. Burckhardt, Cicerone, 3. Aufl. von Zahn, Leipzig 1874, S. 515; Euph., 23, S. 464.
293) Wilhelm Meyer-Ott, Johann Rudolf Werdmülller. Feldmarschall-Leutnant. Neujahrsblatt der Feuerwerker-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1874, S. 28.

294) d'Harcourt, 311.
295) J. Burckhardt, K. d. R. 246.
296) David Heß, Badenfahrt, Zürich 1818, S. 132.
297) Taylor, 10; Maync, 340 f.
298) An C. F. Meyer am 12. 10. 1885.
299) d'Harcourt, 231 f.
300) Sadger, 52.
301) Gfrörer, 193.
302) U. P., 285.
303) Reber, 280 f.; Sprecher, II, 247 ff.
304) Frey, 288.
305) Everth, 312.
306) Von den Verhältnissen im schwedischen Lager spricht Gfrörer 935.
307) Gfrörer, 1030.
308) Weingarten, 71 f.; Ranke, Abh. und Vers. S. W. LI. und LII. Leipzig 1872, Zur Geschichte der ital. Poesie, S. 194, Anm. 4; B. Wiese—E. Percopo, Ital. Literaturgeschichte, Leipzig und Wien 1899, S. 270. Greg., 296.
309) Maync, 268.
310) An C. F. Meyer am 12. 9. 1881.
311) A. Reitler, C. F. Meyer, 2. Aufl., Leipzig 1885, S. 14.
312) Wüst, 64.
313) L. Marholm, Wir Frauen und unsere Dichter, Wien u. Leipzig 1895, enthält einen Aufsatz über Gottfried Kellers Frauengestalten, bes. S. 38, 40, 42.
314) Frey, 28.
315) U. P., 210.
316) Frey, 314.
317) W. Kostowa, S. 59 ff.
318) Siehe dazu Hellermann.
319) Wüst, 29.
320) Frey, 144 ff.
321) Melchior Palagy, Eine Jugendliebe C. F. Meyer's, Der Sonntagskurier, Unterhaltungsbeilage des Fränkischen Kuriers, Nürnberg, 11. Januar 1925, S. 23 f.
322) Adolf Rosenberg, Raffael, Stuttgart und Leipzig 1906, S. XXII (Klassiker d. Kunst).
323) Linden erklärt C. F. Meyer aus einem ästhetisch-konkreten und ethisch-abstrakten Prinzip.

Lebenslauf.

Ich, Fritz Karl Ludwig Dommerich, wurde als ältester Sohn des 1909 verstorbenen Königl. Bayerischen Militärmusikmeisters Friedrich Dommerich am 24. März 1906 in Landau (Rheinpfalz) geboren, bin evangelischer Konfession und besitze die preußische und bayerische Staatsangehörigkeit. Seit Ostern 1912 besuchte ich das Realgymnasium in Ludwigslust, das ich Ostern 1924 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um mich dem Studium der Germanistik (Deutsch, Geschichte, Philosophie, Englisch) zu widmen. Ich studierte zwei Semester in München, ein Semester in Göttingen, zwei Semester in Berlin, drei Semester in Rostock und hörte bei den Herren Professoren: Brackmann, Brandi, Brandl, Dibelius, Geh. Hofrat Erhardt, Geh. Hofrat Golther, Günter, Herrmann, Hessel, Hohl, Imelmann, von Kraus, Leumann, Maußer, H. Maier, Meinecke, Mommsen, Nohl, Oncken, Petersen, Pfänder, Roethe, Schick, J. F. Schmidt, Edw. Schröder, Schüßler, Spangenberg, Strecker, Strich, Teuchert, Weißenfels, Wilcken. Ihnen allen bin ich zu großem Dank verpflichtet, ganz besonders aber meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Geh. Hofrat Professor Dr. Golther, der mich in meinen Studien wesentlich förderte und mir die Wahl meines Themas freistellte.

Rostock, im Januar 1928.